ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

Р. МУТЕРЪ

75 И
М-91

РИХАРДЪ МУТЕРЪ

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

отъ среднихъ вѣковъ до нашихъ дней

ПЕРЕВОДЪ В. ФРИЧЕ

ЧИТ. ЗАЛ

Центр Гор. Библиотека им. Островского Читальный фонд. г. Комсомольск

МОСКВА
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
ПЕЧАТНИКЪ

г. Комсомольск н/А
ЦГБ им. Н. Островского

ВОСЕМНАДЦАТОЕ
И
ДЕВЯТНАДЦАТОЕ
СТОЛѢТІЕ

ТОМЪ III

МОСКВА.
Типографія П. П. Рябушинскаго.
Страстной бульваръ, Путинковскій пер., с. д.

ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВѢКЪ

Dédié à Monsieur le Comte de La Tour d'Auvergne
Maréchal des Camps et Armées du Roi

Духъ рококо.

СЕНТЪ-ОБЕНЪ: Нарцисъ.

Историческая эволюція совершается по закону контрастовъ.

Если мы хотимъ охарактеризовать перемѣну въ настроеніи общества, происшедшую въ XVIII в., то ее можно опредѣлить такъ: благочестіе смѣнилось атеизмомъ, церемоніальность — непринужденностью, грандіозное — граціознымъ.

Семнадцатое столѣтіе было эпохой религіозныхъ войнъ. Вслѣдъ за вольнодумствомъ гуманистовъ эпохи Ренессанса церковь еще разъ захватила въ свои руки бразды правленія, еще разъ обнаружила свое средневѣковое могущество, подавляющее и сковывающее разумъ. Во Франціи столѣтіе завершилось такъ, какъ оно началось въ другихъ странахъ. Король-солнце ударился въ благочестіе и ханжество. Неудачныя войны, денежныя затрудненія, частые смертные случаи въ королевской семьѣ—все повергало его въ хмурое настроеніе. Вмѣстѣ съ г-жей Ментенонъ издаетъ онъ вѣроисповѣдные указы, велитъ

строить церкви и служить мессы. Число монаховъ и монахинь достигаетъ 90,000, число бѣлаго духовенства—150,000. Великіе церковные проповѣдники напрягаютъ все свое блестящее краснорѣчіе, призывая Парижъ къ покаянію. Скучная, сверху насильственно навязанная набожность, гнетъ поповскаго духа тяготѣли надъ страной.

Умеръ великій король, и общество вздохнуло облегченно. Теперь уже не требовалось разыгрывать меланхоличныхъ и хмурыхъ постниковъ. Словно желая вознаградить себя за гнетъ послѣднихъ лѣтъ царствованія Людовика XIV, люди стали теперь кокетничать вольнодумствомъ. Уже въ 1710 г. издаетъ Тиссо де Пато романъ «Voyages et aventures de Jacques Massé», гдѣ о Христѣ говорится, какъ о Магометѣ или Конфуціи. Увольняется въ отставку директоръ французской академіи въ Римѣ Натуаръ «за чрезмѣрную набожность». За вѣкомъ религіозныхъ войнъ послѣдовалъ вѣкъ, предоставлявшій каждому спасаться, какъ ему заблагоразсудится. Вѣкъ послѣднихъ святыхъ уступилъ мѣсто вѣку остроумныхъ насмѣшниковъ, не вѣрившихъ ни въ небо, ни въ адъ.

Королевская власть также лишается того ореола богоподобія, которымъ раньше она окружала себя. Людовикъ XIV былъ тѣмъ центромъ, вокругъ котораго все вращалось. Идея неограниченнаго самодержавія облеклась въ такія крайнія формы, что собственный нратъ Людовика XIV долженъ былъ стоять въ его присутствіи. И этотъ боржественный церемоніалъ царилъ надъ всѣми рѣшительно сторотами жизни. Люди или шли въ угоду г-жѣ Ментенонъ въ церковь, или отправлялись, чопорные и напыщенные, въ парадныя залы версальскаго дворца поклониться королю. Теперь сами монархи сходятъ съ пьедестала, на который поставили себя. Le roi s'amuse. Король забавляется. Въ этихъ словахъ—сущность эпохи. Если раньше царила манія представительства, гнетъ чопорнаго, строго установленнаго этикета, то теперь восторжествовалъ принципъ laisser aller: люди хотѣли насладиться всѣми радостями жизни.

Парижъ сталъ той сказочной страной, куда со всѣхъ концовъ міра стекались богачи, тѣмъ островомъ Цитеры, который гостепріимно принималъ каждаго, у кого были деньги, кто отличался умомъ и жизнерадостностью. Особый оттѣнокъ получила теперь однако и чувственность. Въ XVII вѣкѣ, признававшемъ только мощное и патетическое, она была великой страстью. Въ видѣ грубаго животнаго вожделѣнія изображалъ ее Рубенсъ на своихъ картинахъ, гдѣ необузданные силачи-мужики насилуютъ мясистыхъ жирныхъ женщинъ. Теперь нервы утомились. Они уже не переносятъ сильнаго возбужденія, имъ по силамъ только сдержанность и деликатность. Въ XVIII в., признававшемъ только миніатюрное, любовь превратилась въ флиртъ.

«Великія страсти нынѣ рѣдкость»—писалъ Мерсье. «Теперь уже не дерутся изъ-за женщинъ и нѣтъ больше случаевъ, чтобы покинутый любовникъ принималъ ядъ, чтобы уйти отъ своего горя».

Слова любви, которыя раньше произносили, задыхаясь и захлебываясь, теперь произносятся, точно играя, въ легкой causerie. Нѣтъ больше мѣста пламеннымъ вожделѣніямъ, грубой силѣ,—теперь въ

модѣ только галантное обращеніе, регулируемое точными правилами, лесть и комплименты, поклоненіе и томленіе. Пикантная улыбка вытѣснила оскаленный смѣхъ, галантная пастораль—грубую животность.

Живопись эпохи показываетъ, что тогда постепенно складывался совершенно новый типъ мужчины. Исчезли гордые генералы, осанистые архіепископы, министры, дарующіе аудіенціи. Остались только свѣтскіе щеголи и модники. Всѣ ходятъ галантно, галантно говорятъ и улыбаются, всѣ умѣютъ произносить изысканнѣйшіе комплименты и знаютъ, какъ они дѣйствуютъ на прекрасный полъ. Черты лица превратились изъ важныхъ въ мягкія и нѣжныя. Импонирующія позы смѣнились позой изящной и граціозной. Если—что случается рѣдко—министръ изображенъ за письменнымъ столомъ, то кабинетъ похожъ скорѣе на будуаръ, гдѣ въ безпорядкѣ, точно руками красивой женщины, разставлены изящная мебель и драгоцѣнныя бездѣлушки. Костюмъ, когда-то чопорный и чинный, кокетничаетъ элегантной небрежностью и замѣтно приближается къ женскому. Даже старики рядятся въ шелкъ и бархатъ всѣхъ оттѣнковъ, носятъ кружева вокругъ шеи и вмѣсто манжетокъ—золотыя, серебряныя и шелковыя вышивки. Борода уже и раньше уступила мѣсто маленькой «мушкѣ». Теперь исчезаетъ и она. Гладко выбритое лицо и волнистые волосы, кружевное жабо и свѣтлый цвѣтъ костюма — все подчеркиваетъ женственность тогдашнихъ мужчинъ. Никогда не слышите вы конюшеннаго запаха мужественности—всюду одни только взрослые амуры, обвѣянные благоуханіемъ розъ.

Не менѣе ярко бросается въ глаза и происшедшая съ женщиной перемѣна. Женщина конца XVII в., затянутая въ броню изъ рыбьей кости, поражала олимпійскимъ величіемъ Юноны. Величественна ея полная фигура. Изъ подъ опушенной горностаемъ накидки виднѣются сверкающія плечи и пышныя руки. Мало женственнаго въ этихъ неприступно-величественныхъ дамахъ. Это тотъ же типъ, что Людовикъ XIV или Великій курфирстъ, только воплощенный другимъ поломъ. Строгія губы сжаты, мужской лобъ полонъ энергіи. Изъ-подъ жесткихъ бровей твердо, металлически холодно смотрятъ глаза. Полныя руки мало выразительны. То женщины въ родѣ г-жи Монтеспанъ, при видѣ которой Геббель воскликнулъ: такая женщина вправѣ любить только короля.

Величественно-прекрасныя женщины теперь исчезаютъ. Если раньше женщины казались всѣ старше 40 лѣтъ, то теперь имъ или меньше 20, или больше 60: онѣ или все познали, несмотря на свою молодость, или вѣчно юны, несмотря на свою старость. Если раньше онѣ поражали величіемъ пышныхъ формъ, то теперь онѣ становятся эфирными существами, одухотворенными умомъ и пикантностью. Мощныя фигуры уступаютъ изящнымъ и воздушнымъ. Черты лица, недавно гордыя, принимаютъ дѣтское выраженіе. Пудра вытѣсняетъ румяна. Линія рта теряетъ надменную серьезность, оживляется легкимъ кокетствомъ, тонкой, исполненной любезности, улыбкой. Бюстъ лишенъ прежней полноты и едва намѣченъ подъ шелковымъ корсажемъ. Даже украшенія принимаютъ другой характеръ. Тяжеловѣсныя кольца и цѣпи вытѣсняются тонкой филигранной работой. Хрупкая прелесть смѣ-

няетъ собою величественность, изящное—массивное, кокетливое—чопорное. Если раньше торжествовала тѣлесная красота, то теперь—красота одухотворенная.

Новые люди нуждаются и въ новомъ искусствѣ, и оно формируется по образцу новаго типа человѣка.

Раньше въ литературѣ царили героическій Корнель и классически-строгій Расинъ. Теперь на смѣну торжественно напыщеннымъ стилистамъ, стоявшимъ на возвышенномъ котурнѣ, идутъ остроумные собесѣдники, умѣющіе очаровательно и пикантно, никогда не впадая въ грубость, болтать о любви и только о любви. Нервозность эпохи уже не мирится съ однообразно повторяющимися желѣзными тактами александринскаго стиха и его деспотическій ритмъ распадается. Плавно льющіеся періоды Буало испаряются въ фейерверкѣ капризнаго остроумія. Прежняя напыщенность эпистолярнаго стиля смѣняется кокетливой граціей. Не менѣе характерны для эпохи всѣ эти Амадисы, Робинзоны, всѣ эти романы, дѣйствіе которыхъ происходитъ въ Китаѣ. Люди грезятъ объ Аркадіи беззаботности и вольности и если не находятъ ея дома у себя, то ищутъ ее въ таинственныхъ даляхъ, на пустынныхъ островахъ или въ государствѣ Конфуція. Китайцы вызывали особый интересъ. Они привезли съ собой чай, этотъ новый напитокъ, такъ стильно укладывающійся въ рамкахъ XVIII в. Въ нихъ видѣли къ тому же счастливый первобытный народъ, жившій, не зная придворнаго этикета, на берегахъ Тихаго океана жизнью райской и безмятежной.

Также отчетливо отражается духъ времени и въ изобразительныхъ искусствахъ.

Въ XVII в. архитектура была занята сооруженіемъ великолѣпныхъ церквей и замковъ. Теперь она создаетъ прекрасные дворцы и виллы. Аристократія, до той поры прикованная къ Версалю, строитъ себѣ теперь свои дома. Возникаетъ сенъ-жерменское предмѣстье, окрестности Парижа застраиваются виллами. Стиль этихъ построекъ уже иной, чѣмъ недавно господствовавшій. Подобно тому, какъ въ жизни не видятъ все величественное и героическое, такъ и архитектура должна избѣгать все массивное. Не сила, а грація, не представительность, а уютъ—вотъ что требуется теперь. Комнаты становятся меньше и служатъ онѣ уже не пышности, а удобству, утонченному наслажденію жизнью. Люди живутъ, любятъ и болтаютъ уже не въ строгихъ и пышныхъ залахъ, предоставленныхъ особо торжественнымъ случаямъ, а въ маленькихъ салонахъ и будуарахъ. Такъ какъ все массивное находится подъ запретомъ, то со стѣнъ исчезаютъ послѣдніе слѣды архитектонической композиціи. Цвѣты и арабески, тирсы и посохи, стаканы и виноградные грозди, фавны и нимфы покрываютъ въ игриво-беззаботномъ хороводѣ плоскость стѣны, не сильнымъ ударомъ высѣченные, а словно набросанные.

Даже асимметричность Рококо можно объяснить психологически. Послѣ того, какъ пришлось такъ долго жить въ педантически-очерченныхъ рамкахъ, все капризно-свободное приводитъ въ такой восторгъ, что преднамѣренно избѣгаютъ высшій изъ всѣхъ прежнихъ законовъ

красоты—симметрію, поклоняются всему, что съ высокомѣрной капризностью противорѣчитъ правильности. Орнаментъ долженъ отличаться тѣмъ же свободнымъ размахомъ, который царитъ въ жизни, долженъ обнаруживать ту же восхитительную непринужденность, съ которой свѣтскій человѣкъ игнорируетъ законы этикета.

Если въ XVII в. мебель отличалась монументальностью, величавостью и пышностью, словно она вся предназначалась для версальскаго дворца, то теперь она становится кокетливой и легковѣсной, граціозной и маленькой, точно она сдѣлана спеціально для дамскаго будуара. Удобныя кресла, мягкіе, обложенные шелковыми подушками, диваны вытѣсняютъ массивныя кресла, похожія на королевскій тронъ. Японскія ширмы и китайскія пагоды, севрскія вазы и изящные часы разставлены по мраморнымъ каминамъ, по столамъ и консолямъ. Ласкающіе сладко пахнущіе духи—ваниль и геліотропъ—мѣшаются съ odeur de femme.

Пластическія искусства, стремившіяся въ XVII вѣкѣ къ грандіозности, сосредоточиваются теперь на мелочахъ. Они уже не украшаютъ монументальными группами храмы и церкви, они также уходятъ въ салонъ, устраиваются въ будуарѣ. Уже не камень, мраморъ и бронза—ихъ матеріалъ, а золото, серебро, фаянсъ и фарфоръ. Въ особенности фарфоровыя фигурки играютъ въ искусствѣ XVIII в. такую же роль, какъ въ греческомъ терракотовыя статуэтки.

Уже отсюда видно, каковъ долженъ былъ быть характеръ живописи, подходящей къ этому ансамблю. Дѣло въ томъ, что искусство Рококо должно быть разсматриваемо въ его совокупности, какъ единое цѣлое, подобно искусству эпохи Людовика XIV. Даже больше. Едва ли когда либо существовалъ другой художественный стиль, въ которомъ всѣ частности такъ гармонически сочетались въ общую картину.

Характерно прежде всего, что размѣръ картинъ становится все меньше въ соотвѣтствіи съ уменьшившимися размѣрами комнатъ. Если въ XVII в. отдавали преимущество всему грандіозному, то XVIII вѣкъ предпочитаетъ все изящно-миніатюрное. Рѣдко кто задается теперь монументальными задачами въ духѣ импозантной декоративной живописи. Обыкновенно стѣны украшаются уже только граціозными панно или наддверными украшеніями. Картины также становятся все меньшаго размѣра. Картина въ человѣческій ростъ кажется неуклюжей. Только маленькое и изящное въ спросѣ. А такъ какъ асимметричность пользуется особымъ сочувствіемъ, то картина охотно обводится неправильной рамкой.

Переходя къ темамъ живописи, необходимо прежде всего указать на то, что время религіозныхъ сюжетовъ миновало. Нѣтъ больше мѣста ужасамъ и крови. Благочестивые мученики и экстатическія мадонны, столь обычные въ XVII в., уже ничего не говорятъ эпохѣ. Венеція, древняя, окаменѣвшая Венеція—единственный городъ, гдѣ еще появляются значительныя картины религіознаго содержанія. Иногда въ видѣ декораціи встрѣчаются совершенно во вкусѣ царящаго кругомъ вольнодумства—картины на сюжетъ легенды Натана Мудраго о трехъ кольцахъ, на тему о равноцѣнности всѣхъ религій. Большой

распространенностью пользуется также одинъ библейскій сюжетъ, потому что онъ удачно символизируетъ настроеніе эпохи: послѣ того, какъ строгое въ моральномъ отношеніи барокко такъ часто изображало изгнаніе Агари, Рококо также охотно воспроизводитъ сцену, какъ Сара вновь приводитъ къ мужу Агарь.

Вообще говоря, эпоха однако равнодушна къ этимъ традиціоннымъ темамъ. Люди рѣшили наслаждаться жизнью. Они хотятъ имѣть картины, которыя провозглашали бы во всеуслышаніе евангеліе чувственнаго наслажденія. Обычная тема та, которую Рубенсъ варьировалъ въ своихъ «садахъ любви». Только мѣсто пышныхъ, полнокровныхъ женщинъ заняли теперь граціозныя дамы съ тонкой таліей, а грубо нападающіе коренастые фламандцы превратились въ изящныхъ кавалеровъ съ галантными манерами. Сцена рѣдко разыгрывается по близости къ королевскому дворцу. Придворная жизнь надоѣла. Красивѣе великолѣпнаго дворца кажется крытая соломой крестьянская хата. Красивѣе чопорныхъ парковъ Ленотра кажутся лѣсъ и поле, гдѣ раздается звонъ бубенчиковъ на шеѣ коровъ, и ферма съ птичьимъ дворомъ и голубятней.

Не считаясь съ этикетомъ, располагаются люди на лугу у ручья, или на просѣкѣ въ лѣсу. Устраиваются bals champêtres, dejeuners sur l'herbe. Танцуютъ граціозный гавотъ или кокетливый менуэтъ. Или компанія отправляется въ сосѣднюю деревню, гдѣ крестьяне празднуютъ ярмарку. Сбросивъ пышный придворный костюмъ, люди облекаются въ изящное деревенское платье и разыгрываютъ пастуховъ и пастушекъ.

Комедія вообще занимаетъ видное мѣсто въ увеселительной программѣ эпохи. Въ 1697 г. Людовикъ XIV закрылъ итальянскій театръ, такъ какъ актеры позволяли себѣ выпады по адресу г-жи Ментенонъ. Регентъ, принцъ Филиппъ Орлеанскій, вновь открываетъ его въ 1716 г. И не только театръ, какъ таковой, доставлялъ искусству немало матеріала. Даже придворные круги страстно увлекались маскарадомъ. Это было такъ весело, позволяло устроить забавную интригу, пережить галантное приключеніе, позволяло рядиться въ пеструю мишуру Пьеро и Коломбины. Попивая чай изъ китайскихъ чашечекъ, люди приходили въ соотвѣтствующее настроеніе и потому любили китайцевъ не только въ романѣ, но и на картинѣ. Или они возвращались мечтой въ счастливую пору дѣтства. Утомленные городомъ, они рисовали себѣ сельскія идилліи. Въ крестьянинѣ они видѣли не труженика, вступающаго съ землею въ суровую борьбу за существованіе, а того счастливца, который жилъ въ тогдашней литературѣ, наслаждаясь жизнью на вольномъ воздухѣ.

Композиція картинъ также должна была приспособиться къ царившей кругомъ нервозности. Уже искусство барокко порвало съ правильной композиціей эпохи Ренессанса, претворило прямолинейную архитектонику XVI вѣка въ ничѣмъ не стѣсненную живописность. Но и такое построеніе картины въ зависимости отъ свѣто-тѣни уже не отвѣчало вкусамъ XVIII вѣка, не выносившаго рѣзкихъ контрастовъ. Неправильность была провозглашена правиломъ. Вся природа была

переложена на языкъ вычурности. Листва деревьевъ вздувается, какъ шелковое платье дамы. Если встрѣчается ель, она никогда не похожа на обелискъ. Выступающія впередъ, обрубленныя сучья придаютъ деревьямъ капризно-вычурный силуэтъ. Какъ въ контръ-дансѣ все точно выступаетъ впередъ, отступаетъ назадъ, наклоняется и присѣдаетъ.

Такъ какъ царитъ не грубость, а нѣжность, не страстность, а сдержанность, не шумливость, а тишина, то кореннымъ образомъ мѣняются и воззрѣнія на краски.

Эпоха Людовика XIV любила яркость и пышность. Сверкающій красный и синій цвѣтъ въ соединеніи съ золотомъ были любимыми цвѣтами короля. Въ комнатныхъ украшеніяхъ также преобладали золото и ярко-красный цвѣтъ, коричневое дерево и темные гобелены. Неврастеническій XVIII вѣкъ находилъ, что отъ такихъ красокъ глазамъ становится больно и потому предпочиталъ нѣжные заглушенные тона. Нѣжно-серебристая гамма матово-зеленаго, свѣтло-голубого, свѣтло-розоваго, свѣтло-лиловаго, матово-голубого, матово-желтаго и погашенно-зеленаго цвѣтовъ пользуется особымъ предпочтеніемъ. Живопись стремится освободиться отъ всего маслянистаго, жирнаго, тяжеловѣснаго. А такъ какъ нѣкоторый жирноватый блескъ все же остается на картинѣ, то вводятся новые техническіе пріемы, напр. пастельная живопись. Она одна удовлетворительно рѣшала задачу лишать предметы ихъ тѣлесной тяжести. Она одна умѣла, какъ слѣдуетъ, передавать эти эфирныя, какъ цвѣточная пыль, фигурки въ шелестящихъ шелковыхъ платьяхъ, съ головками, посыпанными легкимъ слоемъ пудры.

«Взгляни на покрывающую меня тонкую цвѣточную пыль, я порхаю и лечу»—такъ начинается одна пѣсенка въ стилѣ Рококо.

Эти слова лучше всего характеризуютъ и сущность живописи XVIII в. Картины также блѣдны, какъ цвѣтъ кожи людей. Онѣ также безплотны, также одухотворены, какъ сами люди, превратившіеся изъ коренастыхъ и полнокровныхъ въ эфирно-порхающихъ. Вѣкъ господства силы смѣнился вѣкомъ крайней утонченности, вѣкъ страстности и величія—вѣкомъ граціи и галантнаго флирта.

И, конечно, не простая случайность, что во главѣ движенія шла Франція. Отдѣльныя націи всегда поднимаютъ свой голосъ въ такіе моменты, когда духъ времени совпадаетъ съ духомъ расы. Въ XVII в. передовой страной была Испанія, черная Испанія. Теперь ея мѣсто занимаетъ Франція. Она завершаетъ то, что, казалось, уже со временъ парижанина Боккаччьо было назначеніемъ французовъ.

«Хвала непобѣдимому богу солнца, владыкѣ олимпійцевъ. Августъ привѣтствуетъ вѣчнаго Геліоса, бога свѣта и разума, бога радости и красоты. Будьте прокляты люди въ черныхъ одѣяніяхъ, боящіеся небеснаго свѣта, вы—ненавидящіе жизнь, разрушители всего того возвышеннаго и прекраснаго, что есть на свѣтѣ. Вы же, народы и племена земли, радуйтесь. Я пришелъ вернуть вамъ вѣру, радостную и свободную,—я, носитель свѣта, вѣстникъ жизни, утренняя заря, я—антихристъ».

Въ высшей степени характерно, что эти слова Юліана Отступника были имъ произнесены въ лѣсу, въ окрестностяхъ Парижа.

Ватто.

ГРАВЕЛО: Иллюстрація къ Декамероне.

Первыя картины Ватто производятъ скорѣе фламандское, чѣмъ французское впечатлѣніе. Ожидаешь увидѣть изображенія галантныхъ праздниковъ, гимны въ честь любви—а передъ нами сцены изъ солдатской и лагерной жизни.

Молодость Ватто совпала съ войной изъ-за испанскаго престолонаслѣдія. Его родина, Нидерланды, стала ареной пестрой военной жизни. Онъ началъ съ того, что зарисовывалъ эпизоды въ родѣ тѣхъ, которые изображали голландцы временъ Франса Гальса. На одной картинѣ (въ коллекціи Ротшильда) идутъ по равнинѣ, надъ которой бушуетъ гроза, рекруты. На другихъ виднѣются на фонѣ фламандскаго пейзажа группы солдатъ и маркитантокъ, телѣгъ и палатокъ.

Отъ военной жизни Ватто переходитъ къ изображенію крестьянскаго быта. На одной картинѣ (La vraie gaîté) передъ харчевней танцуетъ парочка, на другой—пируетъ передъ трактиромъ группа крестьянъ. Все это чисто фламандскія фигуры. Словно возродился Тенирсъ. Только женщины принадлежатъ къ другой расѣ. Въ своихъ бѣлыхъ чепчикахъ и чистенькихъ передникахъ, своими граціозными движеніями и изящными головками онѣ производятъ нарядное, аппетитное впечатлѣніе, мало напоминающее мужицкіе пріемы Тенирса.

Ничто во всякомъ случаѣ не позволяло предугадать, что этотъ изобразитель деревни станетъ художникомъ граціи.

Только послѣ его переѣзда въ Парижъ мѣняются постепенно темы. Мѣсто деревенскихъ рожъ занимаетъ элегантное свѣтское об-

щество. Такъ одна композиція, сохранившаяся только въ видѣ гравюры, изображаетъ прогулку на гондолѣ по тихому каналу. Коренастыя фламандскія фигуры стали граціозными и благородными. Только задній фонъ съ его каналомъ и замками выдержанъ въ стилѣ городскихъ перспективъ Яна ванъ Гейдена. То же самое приложимо къ картинѣ, извѣстной подъ названіемъ «Прогулка на валу»; на фонѣ массивныхъ башенъ и цитаделей, носящихъ чисто нидерландскій характеръ, выдѣляются знатныя дамы и развлекающіе ихъ разговоромъ юные кавалеры.

Слѣдуетъ картина «Пастухъ» (въ новомъ дворцѣ въ Потсдамѣ): на переднемъ планѣ молодая парочка, танцующая подъ музыку стараго пастуха, на нее смотрятъ стоящія кругомъ дѣвушки, а какой-то кавалеръ качаетъ на качеляхъ даму. Къ «Пастуху» примыкаютъ такія картины, какъ La danse champêtre, Щекотливое предложеніе, Забава, Le faux pas, L'amour paisible, La mariée de village, Assemblée galante и Leçon d'amour. Почти всѣ эти вещи находятся въ Берлинѣ, куда онѣ попали благодаря Фридриху Великому. Если въ нихъ еще чувствуется несмотря на костюмъ Рококо нѣкоторая фламандская тяжеловѣсность, то въ слѣдующей затѣмъ картинѣ, представленной въ 1717 г. парижской академіи, Ватто уже порываетъ всякую связь съ родиной. То—«Отплытіе на островъ Цитеры».

Картина, хранящаяся въ Луврѣ, производитъ впечатлѣніе наитія прекраснаго мгновенія. Юные кавалеры и дамы съ обвитыми цвѣтами пастушескими посохами ждутъ прибытія барки, которая увезетъ ихъ къ берегамъ царства любви. И какъ только они сядутъ, какъ только ладья приблизится къ зачарованному острову, міръ перестанетъ для нихъ существовать. Лаская обвѣваетъ ихъ мягкій чувственный воздухъ. Благоухаютъ розы. Воркуютъ голуби. Изъ зеленой листвы свѣтится мраморная статуя Афродиты, и съ бьющимся сердцемъ падаютъ они къ ея ногамъ.

Ватто еще разъ воспроизвелъ этотъ мотивъ на картинѣ, хранящейся въ берлинскомъ дворцѣ. Она отличается бо́льшимъ обиліемъ фигуръ, чѣмъ луврская. Барка, которая должна отвести паломниковъ на райскій островъ, превратилась въ фрегатъ съ темно-розовымъ парусомъ. Амуры взбираются на мачту, пускаютъ свои стрѣлы въ сердца красавицъ, обвиваютъ медлящихъ цѣпью изъ розъ.

А потомъ быстро, въ короткій промежутокъ времени, послѣдовали одна за другой всѣ тѣ картины, которыя воскресаютъ въ памяти, когда произносится имя Ватто.

Тема о галантномъ праздникѣ—fête galante,—о свѣтской conversation уже и ранѣе занимала художниковъ. Можно сослаться на средневѣковыя изображенія отдѣльныхъ планетъ. Планета Венера символизируется въ видѣ юныхъ парочекъ, занятыхъ музыкой, предающихся любви. Можно указать и на знатныхъ молодыхъ людей на «Торжествѣ смерти», сидящихъ въ апельсинной рощѣ, наслаждаясь взаимными ласками. Изъ аналогичныхъ произведеній кватроченто слѣдуетъ упомянуть о фрескахъ въ палаццо Скифанойя, варьирующихъ идею средневѣковыхъ изображеній планетъ, или объ изящныхъ франтахъ, ухажи-

вающихъ за благовоспитанными дѣвушками у творца амстердамскаго кабинета. Въ XVI в. этотъ жанръ нашелъ продолжателя въ лицѣ Джьорджьоне съ его сельскими концертами, а въ XVII ст. въ лицѣ Рубенса, изображавшаго фламандскихъ кавалеровъ, обнимающихъ пышныхъ дамъ на дворцовыхъ террасахъ.

Этотъ мотивъ, въ прежнемъ искусствѣ болѣе или менѣе случайный, звучитъ въ творчествѣ Ватто, какъ лейтмотивъ. Словно возродился, облекшись въ костюмъ Рококо,—Декамеронъ Боккаччьо.

Юные кавалеры, одѣтые въ бархатъ и шелкъ, бродятъ безцѣльно по полямъ и нивамъ съ гитарой, перекинутой за плечи на матово-красной лентѣ, или ухаживаютъ за красивыми женщинами. Они не знакомы ни съ трудомъ, ни съ голодомъ, ни съ заботами. Добрая фея дала имъ все, что имъ нужно—атласные башмаки, нотныя книги, пастушескій тирсъ и мандолину. Такими же дѣтьми зачарованныхъ райскихъ нивъ являются и женщины. Голубыми глазами, спокойный взоръ которыхъ ничѣмъ не нарушается, смотрятъ они на своихъ поклонниковъ. Онѣ одѣты въ матовый шелкъ: розовый, лиловый или желтый и держатъ въ рукахъ кружевной вѣеръ. Изъ подъ тонкихъ кружевъ выдѣляются стройныя руки съ длинными бѣлыми пальцами и розовыми ногтями.

На этихъ картинахъ ничего не происходитъ. Люди поютъ и играютъ, болтаютъ и шутятъ. Они обмѣниваются граціозными объятіями, нѣжными взглядами, галантными словами. То съ кокетливой улыбкой, то съ надутой губкой и слегка обиженнымъ личикомъ, наполовину обѣщая, наполовину отказывая, принимаютъ дамы ухаживаніе кавалеровъ. Блестятъ ихъ глаза и трепеща вдыхаютъ онѣ атмосферу любви, которой ихъ окружаетъ мужчина. Здѣсь кавалеръ предлагаетъ красавицѣ руку, чтобы помочь ей взойти по нѣсколькимъ мраморнымъ ступенямъ. Тамъ на берегу пруда сидитъ юная парочка и смотритъ мечтательно на его ясную гладь. Тамъ дальше танцуютъ гавотъ, играютъ въ прятки, юныя дѣвы ловятъ бѣлыя розы, которыми ихъ забрасываютъ ихъ поклонники. Темнѣетъ. Группы постепенно расходятся. Продолжая бесѣду, исчезаютъ парочки въ тѣни кустовъ. Затихаетъ звонъ гитаръ. Только слышится сладкій шопотъ любви.

Иногда кавалеры и дамы наряжаются не въ шелковый пастушескій, а въ театральный костюмъ. Ватто не былъ, конечно, изобразителемъ балагана, изобразителемъ странствующихъ комедіантовъ. Правда, нѣкоторыя его картины, какъ Пьеро (въ Луврѣ) являются, повидимому, портретами актеровъ. Другія воспроизводятъ сцены изъ комедій, какъ «Любовь въ итальянскомъ театрѣ» или «Любовь на французской сценѣ». Но и эти посвященныя театру картины въ большинствѣ тоже не болѣе, какъ галантные праздники. Кавалеры и дамы пользуются бѣлымъ полотнянымъ костюмомъ Пьеро, пестрымъ шелковымъ одѣяніемъ Арлекина, молодецкимъ плащемъ Скарамуша, чтобы внести разнообразіе въ пастушескую идиллію. Вдругъ вечеромъ въ паркѣ появится веселое маскарадное шествіе. Свѣтъ факеловъ падаетъ на гротескно замаскированныя фигуры, точно вышедшія изъ ада, и однако это не болѣе, какъ гуляки, отыскивающіе своихъ милыхъ.

Для этихъ людей Ватто создаетъ и особый пейзажъ. Какъ ни мало похожъ его ландшафтъ на парки Ленотра, не похожъ онъ и на прозаическую дѣйствительность. Нѣтъ здѣсь ни тучъ, ни дикаго кустарника, ни обрывистыхъ скалъ. Старыя деревья простираютъ свои верхушки надъ парочками, точно для защиты. Мягкая трава манитъ къ отдыху. Въ лѣсу цвѣтутъ розы, тысячецвѣтъ и златоцвѣтъ, чтобы кавалеры могли ихъ срывать и предлагать дамамъ букеты. У изгороди благоухаютъ сирень и жасминъ.

Неслышно бабочки танцуютъ въ воздухѣ менуэтъ. Вблизи журчатъ ручьи и маленькіе водопады, какъ бы для того, чтобы не слышно было шопота любви. Тамъ дальше виднѣются качели, на которыя взбирается красавица. Сверкаютъ нагія мраморныя статуи—амуры, Антіопа, Венера, козлоногій сатиръ обнимаетъ стройную нимфу, Аполлонъ преслѣдуетъ Дафну. Они выглядываютъ изъ зеленой листвы, какъ бы приглашая людей заняться такими же милыми шалостями. Не Панъ, а Эросъ царитъ въ этомъ мірѣ. Мѣстомъ дѣйствія всѣхъ этихъ картинъ является островъ Цитеры, гдѣ вѣчно розы цвѣтутъ и поютъ соловьи, гдѣ въ листвѣ деревьевъ слышится нѣжный шопотъ о любви и счастьѣ.

На этихъ картинахъ и краски не похожи на земныя.

Не мало времени потребовалось Ватто для того, чтобы, какъ колористу, найти надлежащія краски для выраженія своихъ переживаній. Раннія его картины живо свидѣтельствуютъ о его родствѣ съ старыми классиками. Въ нихъ сверкаетъ ослѣпительный свѣтъ кисти Рубенса, дышитъ горячій пылъ Тиціана. Начиная съ «Отплытія на островъ Цитеры» онъ и, какъ колористъ, становится самостоятельнымъ.

Если у Рубенса слышатся фанфары духовыхъ инструментовъ, а у Тиціана торжественныя фуги органной музыки, то здѣсь раздаются сладострастно-замирающіе звуки флейты или нѣжно-дрожащіе серебристые звуки скрипки. Матовыя болѣзненно-утонченныя краски вполнѣ соотвѣтствуютъ эфирной прелести фигуръ. Тихо въ кроткомъ сіяніи покоится земля. Качаясь дрожатъ въ мягкомъ воздухѣ блѣднозеленыя верхушки деревьевъ. Особенно солнечный закатъ, когда все сливается въ серебристой дымкѣ сумерокъ, излюбленный часъ Ватто.

Какъ своими темами, такъ и своимъ колоритомъ онъ указалъ пути и цѣли искусству вѣка.

Какъ случилось, что именно Ватто былъ призванъ стать первымъ художникомъ Рококо, первымъ изобразителемъ элегантнаго парижскаго свѣта?

Между его искусствомъ и его жизнью явное противорѣчіе.

Онъ самъ не былъ ни французомъ, ни любимцемъ грацій. Городъ Валенсьеннъ, его родина, правда, отошелъ послѣ нимфенбургскаго мира къ Франціи, но былъ вполнѣ еще фламандскимъ по типу. Отецъ его былъ кровельщикомъ. Самъ Ватто долженъ былъ стать плотникомъ и только съ трудомъ добился разрѣшенія посѣщать мастерскую деревенскаго художника. Неожиданно онъ принимаетъ чреватое послѣдствіями рѣшеніе. Онъ хочетъ попытать счастье въ Парижѣ, въ центрѣ вкуса и красоты.

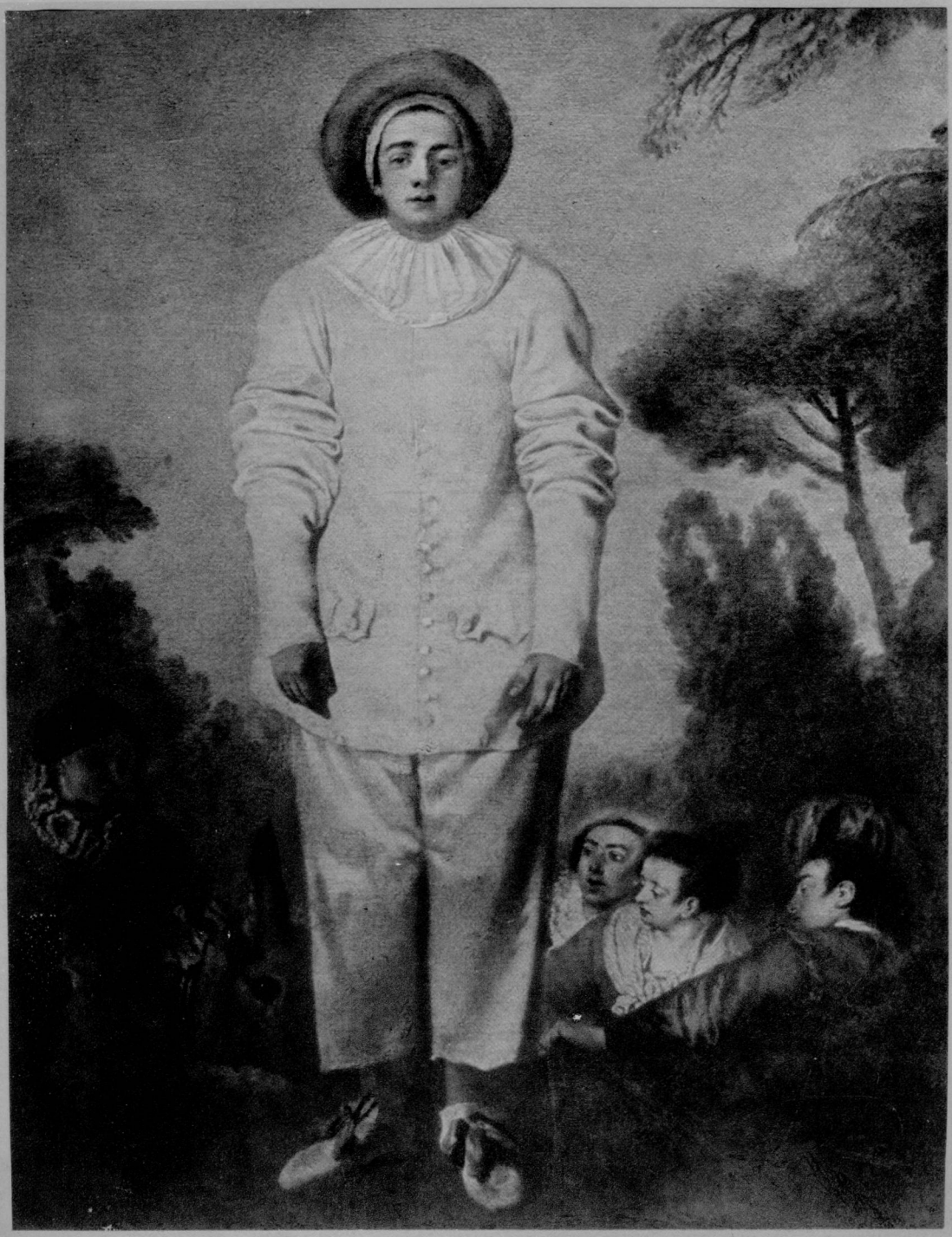
И вотъ онъ стоитъ на улицѣ большого города, робкимъ молчаливымъ молодымъ человѣкомъ, безъ связей, съ пустымъ карманомъ, но съ разнообразнѣйшими планами въ головѣ. Онъ входитъ въ лавку торговца у моста Нотръ Дамъ и за одинъ франкъ въ недѣлю соглашается писать копіи съ голландскихъ картинъ. Потомъ ему заказываетъ декоративныя работы театральный художникъ Жилло, позже хранитель люксенбургскаго дворца Клодъ Одранъ.

Какъ произошло, что этотъ сынъ фламандскаго кровельщика, знакомый только съ темными сторонами жизни, сдѣлался художникомъ граціи? Отчасти это объясняется тѣмъ, что Ватто былъ иностранцемъ. Что видишь каждый день, мимо того проходишь безъ вниманія. Тѣмъ воспріимчивѣе глазъ къ тѣмъ красотамъ, что предлагаетъ намъ чужбина. Янъ ванъ Эйкъ сдѣлался отцомъ пейзажа, такъ какъ совершилъ путешествіе въ Португалію, а Теотокопули сдѣлался первымъ испанскимъ художникомъ потому, что былъ по происхожденію не испанецъ, а грекъ. Ватто вышелъ изъ страны фламандскихъ матронъ. На родинѣ онъ видѣлъ только лавочниковъ и скомороховъ, продавцевъ птицъ и ловцовъ крысъ, пьяное веселье кермеса и неуклюжую пляску мужиковъ.

Въ Парижѣ, работая у Одранъ, онъ живетъ въ центрѣ изысканнаго общества. Еще понынѣ вечерней порой оживаетъ въ люксенбургскомъ паркѣ духъ XVIII вѣка. Вѣковыя деревья сплетаютъ свои вѣтви, образуя сказочныя рощи. По длиннымъ аллеямъ гуляютъ влюбленныя парочки. Теперь уже иные люди перешептываются у подножія старыхъ статуй: студенты и гризетки. Тогда ихъ мѣсто занимали юные кавалеры и хрупкія аристократки. Въ тѣ времена Люксенбургскій садъ былъ мѣстомъ свиданія свѣтскаго бомонда: онъ былъ для XVIII в. тѣмъ, чѣмъ Булоньскій лѣсъ для XIX ст. Вѣроятно нерѣдко глядѣлъ бѣдный сынъ кровельщика изъ высокихъ оконъ дворца на сутолку элегантной толпы. А то, что ему не удалось увидѣть здѣсь — утонченнѣйшую роскошь, красивѣйшихъ женщинъ Парижа—онъ увидѣлъ потомъ у богатаго финансиста Кроза.

Парижскіе художники проходили равнодушно мимо этого царства красоты, которое каждый день было у нихъ на глазахъ. Ватто открылъ этотъ міръ, такъ какъ для него парижанка была чѣмъ-то экзотическимъ, чѣмъ-то чудеснымъ. Онъ смотрѣлъ на нее восторженными глазами деревенскаго парня, пришедшаго въ большой городъ. Надо считаться еще съ однимъ обстоятельствомъ.

Ватто былъ человѣкъ некрасивый и озлобленный. Неизлѣчимый недугъ, который онъ носилъ въ себѣ, сдѣлалъ его необщительнымъ мизантропомъ. Біографы изображаютъ его печальнымъ и робкимъ, недовѣрчивымъ и неловкимъ, а его портреты дополняютъ какъ нельзя лучше это описаніе. Глаза его невыразительны, какъ глаза ястреба, руки—красны и костлявы. Вяло опущенъ ротъ. Одинъ изъ его автопортретовъ, на которомъ онъ изобразилъ себя безъ парика, производитъ впечатлѣніе, какъ будто онъ хотѣлъ высмѣять свое безобразіе и свою болѣзнь. Въ безпорядкѣ ниспадаютъ нечесанные волосы, платье виситъ мѣшкомъ на его низкихъ плечахъ, вокругъ узкой груди. Чѣмъ болѣе ухудшается его здоровье, тѣмъ безпокойнѣе и застѣнчивѣе ста-



Центр. Гос. Б...
и
Ф... ...вского
г. Ромсо...

новится онъ. Онъ запирается на ключъ, порываетъ съ Кроза,—одиночество милѣе ему. Онъ устраивается у земляка-художника Флегелся. Здѣсь никто не будетъ его искать. Потомъ онъ покидаетъ и его. Мысль стать другимъ въ тягость—мучаетъ его. Безъ цѣли отправляется онъ въ Лондонъ, чтобы незамѣченнымъ жить на чужбинѣ. Вернувшись домой, онъ создаетъ еще извѣстную вывѣску для своего друга Жерсена, продавца художественныхъ предметовъ. Блѣдно-розовыя краски какъ будто безплотны, точно одухотворены, чрезмѣрно стройныя фигурки лишены всего тѣлеснаго, похожи на вздохъ.

Вскорѣ послѣ этого онъ умеръ, 38-ми лѣтъ, въ Ножанѣ на Марнѣ. Итакъ, Ватто не пережилъ ничего изъ того, что изобразилъ на своихъ картинахъ. Больнымъ сидѣлъ онъ въ своей комнатѣ, тогда какъ здоровые и счастливые отплывали къ берегамъ острова Любви. Тоска же—мать всего. Только потому сумѣла пейзажная живопись XIX в. найти такія нѣжныя слова, что мы—горожане—смотримъ на природу чувствительнымъ окомъ тоски. Въ силу сходной причины создалъ и Ватто на рубежѣ XVIII ст. самое изысканное, что было создано вѣкомъ. Его послѣдователи были простыми хроникерами эпохи. Дѣловито изображали они то, что видѣли кругомъ.

Творчество Ватто выросло напротивъ изъ великой тоски, изъ тоски больного по радости, изъ тоски одинокаго по любви. Окружающій міръ былъ въ его глазахъ утопіей, и онъ глядѣлъ на него глазами мечтателя. Для него все было сказкой. Не видѣлъ онъ банальныхъ сторонъ жизни. Картины его передаютъ тотъ блескъ, который лежитъ на предметахъ, ихъ ароматъ, ихъ квинтэссенцію.

Такъ какъ Ватто изображалъ не то, что испыталъ, а только мечты своей тоски, мечты о красотѣ и любви, то картины его воплотили въ осязательной формѣ грезу—цѣлаго поколѣнія.

Послѣдователи Ватто.

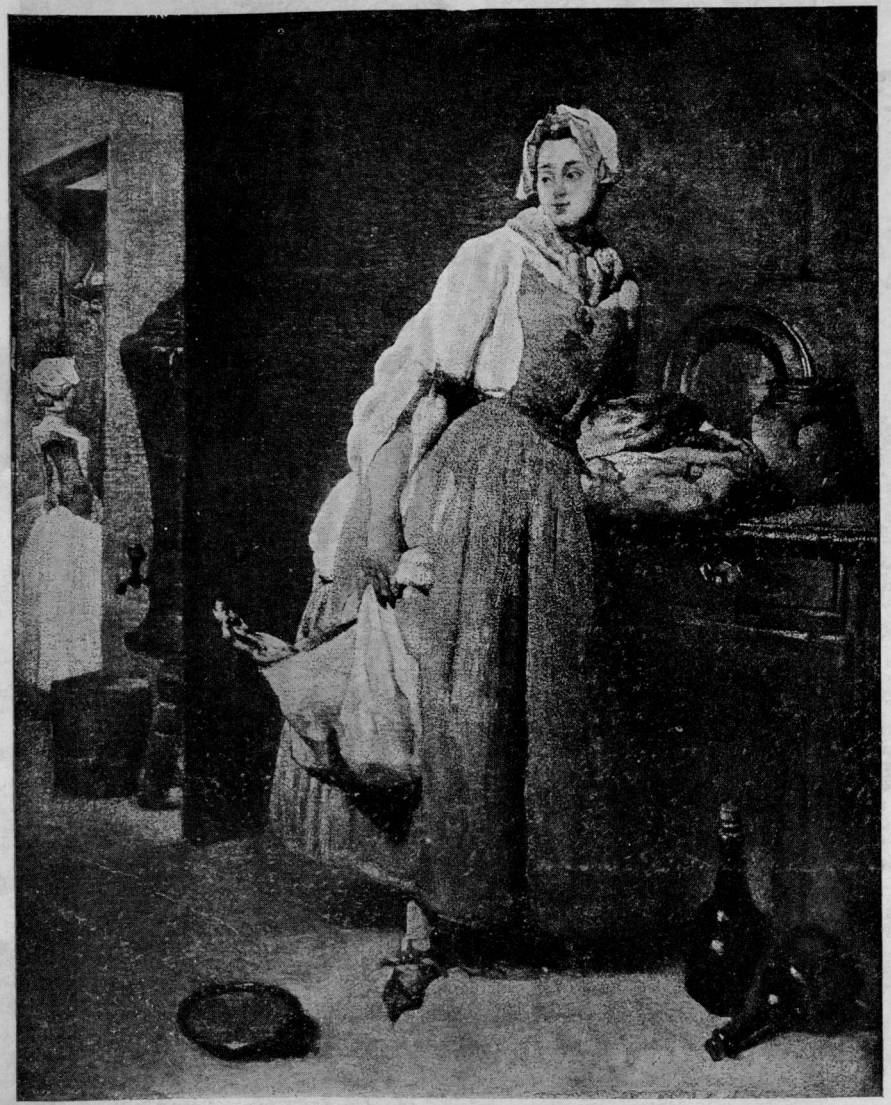
Рядомъ съ Ватто, художникомъ fêtes galantes, стоитъ *Шарденъ*, художникъ amusements de la vie privée.

При желаніи можно объяснить искусство обоихъ мастеровъ изъ одного источника. Нидерландецъ Ватто сдѣлался наиболѣе парижскимъ изъ всѣхъ французскихъ художниковъ, такъ какъ онъ—выходецъ изъ страны деревенскихъ оргій—смотрѣлъ на міръ парижской красоты глазами романтика. Парижанинъ Шарденъ, напротивъ, производитъ впечатлѣніе болѣе утонченнаго стараго голландца, такъ какъ онъ—горожанинъ—находилъ своего рода романтическую прелесть въ томъ, чтобы уноситься мысленно отъ чрезмѣрной цивилизованности, отъ нервозной сутолки дня въ маленькій уютно-тихій мірокъ.

До него во Франціи изображали nature morte только въ томъ случаѣ, если ее можно было аллегорически сочетать съ фигурами Флоры и Помоны. Шарденъ первый перешелъ къ самостоятельной nature morte и интерьеру; преемникъ голландцевъ, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ колористъ,—чистый представитель Рококо. Между тѣмъ, какъ голландцы пользовались теплой рембрантовской свѣтотѣнью, Шарденъ предпочиталъ холодную гамму синяго, бѣлаго и желтаго цвѣтовъ, рѣдкую въ живописи голландцевъ, встрѣчающуюся развѣ только у Терборха. Для его красочной скалы образцомъ былъ фарфоръ, любимый матеріалъ Рококо. Предметы, которые онъ нагромождаетъ рядомъ съ бѣлой фарфоровой посудой, должны быть выдержаны въ прохладныхъ краскахъ. Синій виноградъ лежитъ рядомъ съ желтымъ лимономъ.

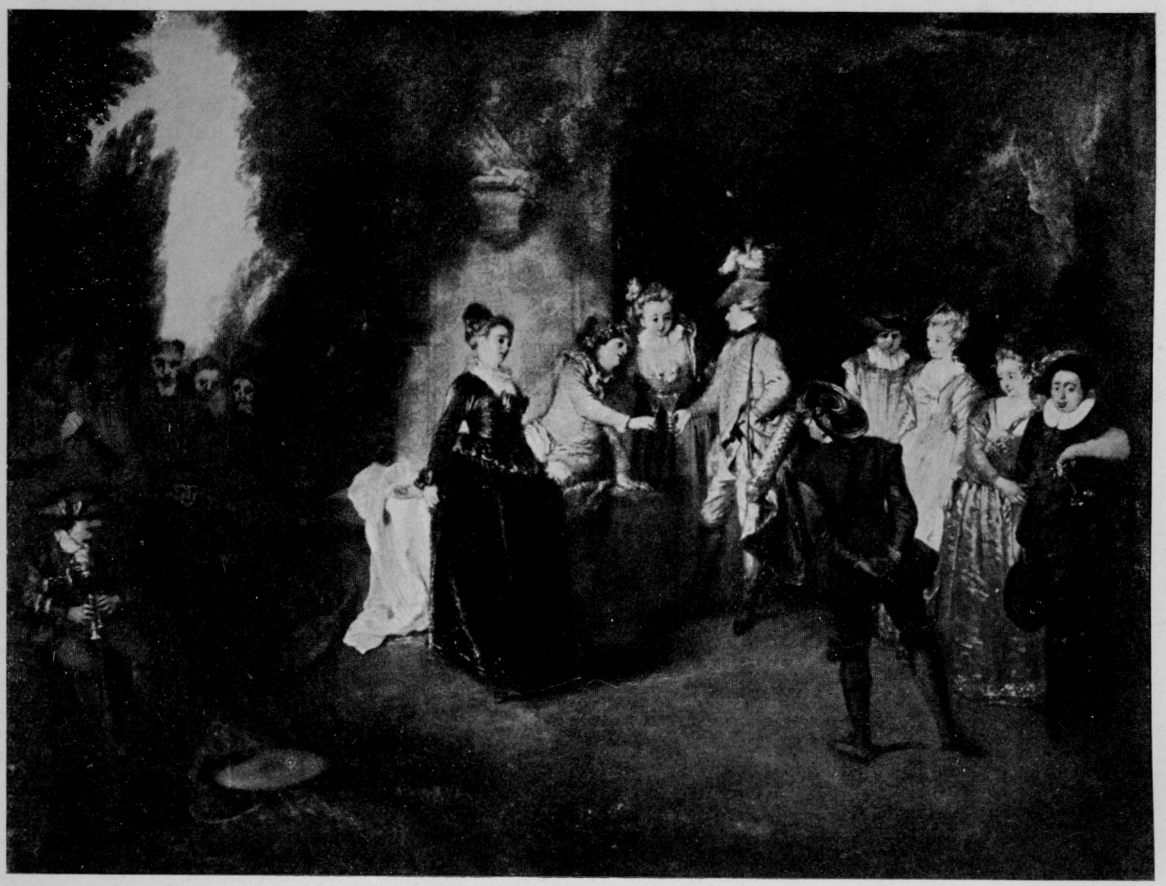
Бѣлый фарфоровый кофейникъ съ голубой каймой стоитъ рядомъ съ глиняной трубкой и мѣднымъ котелкомъ. Или онъ изображаетъ столъ, накрытый бѣлой скатертью, на немъ серебряный приборъ, графинъ съ водой, устрицы и стаканы; онъ передаетъ кожу груши, синій налетъ сливы. Или онъ сооружаетъ красочныя гаммы изъ книгъ, вазъ, мраморныхъ бюстовъ, бѣло-синихъ ковровъ, глобусовъ и картъ—изъ предметовъ исключительно холодныхъ или мягкихъ, а не сочныхъ въ красочномъ отношеніи.

Шарденъ устроился въ старинной мастерской подъ самой крышей, въ тихомъ помѣщеньи, обычно наполненномъ овощами, необходимыми для его nature morte. Было что-то художественное въ этомъ старомъ пыльномъ помѣщеніи, гдѣ темная зелень овощей такъ колоритно



Шарденъ. *Поставщица.*

Бодуэнъ. *Цѣлующіеся голубки.*



Ватто. *Французская комедія.*

Ватто. *Свѣтское общество.*

выступала на фонѣ сѣрыхъ стѣнъ, а бѣлыя съ синей каймой тарелки образовывали на свѣтлой скатерти такія красивыя красочныя пятна. Въ такой мирной обстановкѣ съ такимъ гармоническимъ сочетаніеми красокъ разыгрываются и тѣ маленькія сценки изъ дѣтской жизни, которыя обыкновенно возникаютъ въ памяти, когда произносится имя Шардена.

Дитя въ искусствѣ—тема очень интересная и однако мало разработанная въ литературѣ по искусству. Если захватить еще и религіозныя картины, на которыхъ изображаются дѣти, то о ней можно многое сказать. Вѣдь въ центрѣ христіанской вѣры стоитъ дитя, младенецъ Христосъ. Художники изображаютъ, какъ Его ласкаетъ мать, какъ Онъ улыбается маленькому Іоанну, надѣваетъ кольцо на палецъ Екатерины или съ сіяющимъ отъ радости личикомъ смотритъ на подарки трехъ волхвовъ. Другіе библейскіе сюжеты—святое семейство, избіеніе вифлеемскихъ младенцевъ—давали также возможность изображать дѣтей. Вспомнимъ ангелочковъ, толпящихся съ смѣшно-серьезными личиками вокругъ Маріи или оплакивающихъ умершаго Спасителя. Вспомнимъ дѣтей, которыя на картинахъ или скульптурахъ играютъ въ свои забавныя и шутливыя игры. Впрочемъ, все это въ концѣ концовъ не болѣе, какъ переводы. Тема картины, иногда античная пластика подсказывали мотивы. А если мы будемъ искать дѣтскихъ картинъ, картинъ, изображающихъ настоящихъ дѣтей, то съ удивленіемъ замѣтимъ, что ихъ почти нѣтъ.

Правда, уже въ дни ранняго Ренессанса возникало кое-что въ этомъ родѣ. Укажемъ на картины, изображающія, какъ цѣлая семья склоняетъ колѣни передъ Мадонной: на нѣкоторыхъ встрѣчаются и дѣти. Прелестны дѣти семьи Портинари, которыя такъ степенно-робко складываютъ свои рученки для молитвы. Достаточно извѣстны дѣти базельскаго бургомистра Мейера, помѣщенныя Гансомъ Гольбейномъ на его дармштадтской картинѣ, изображающей Мадонну. Существовалъ далѣе обычай украшать пѣвческія трибуны въ церквахъ изображеніями поющихъ и играющихъ на музыкальныхъ инструментахъ дѣтей, а фасады воспитательныхъ домовъ медальонами со сценами изъ дѣтской жизни. Такъ возникли дѣтскіе фризы Донателло, грудные младенцы въ пеленкахъ Андреа делла Роббіа.

Иногда заказывали и портреты, не преслѣдовавшіе иной цѣли, кромѣ какъ быть именно портретами. Такъ возникли восхитительные дѣтскіе бюсты Антоніо Росселино и Дезидеріо да Сеттиньяно. Мантенья изображаетъ маленькаго Гонзагу, какъ онъ съ дѣтской застѣнчивостью подаетъ руку старшему брату, кардиналу, пріѣхавшему изъ Рима въ гости, а Гирландайо создаетъ извѣстную, хранящуюся въ Луврѣ, картину, на которой прелестный мальчуганъ разсматриваетъ, точно загипнотизированный, покрытый прыщами носъ почтеннаго дѣдушки.

А что оставило намъ въ этомъ смыслѣ XVI столѣтіе? Ни Дюреръ, ни Микель-Анджело, ни Рафаэль, ни одинъ изъ этихъ великихъ мастеровъ не оставилъ намъ дѣтскаго портрета. Пройдитесь по мюнхенской Пинакотекѣ и вы увидите въ ней только большое полотно Бернгарда Штри-

геля, на которомъ, словно трубы органа, поставлены рядомъ дѣти патриція Конрада Релингена. Посѣтите берлинскую галлерею и передъ вами только маленькая Строцци Тиціана. Степенная серьезность, представительный характеръ этой картины можетъ намъ объяснить, почему дѣти не укладывались въ рамки эстетическаго канона вѣка. Красивымъ считалось только благородство, величіе, то, что итальянцы называютъ gravita riposata. А эти качества какъ разъ прямо противоположны тому, что составляетъ сущность ребенка. Вплоть до XVII в. дѣти появляются въ живописи почти только въ томъ случаѣ, если они или дѣти королей, или дѣти художниковъ. Другими словами: художники рисовали для себя портреты своихъ хорошенькихъ дѣтей. Дѣти Ганса Гольбейна на находящейся въ Базелѣ семейной картинѣ являются какъ бы предками цѣлой династіи дѣтей художниковъ, идущей до дочерей де Воса и до мальчиковъ Рубенса.

Иное дѣло—дѣти государей: съ одной стороны каждый вновь родившійся принцъ долженъ былъ сейчасъ же занять свое мѣсто въ фамильной галлереѣ, съ другой—тогда еще не существовало фотографіи. Десятилѣтній принцъ помолвленъ съ шестилѣтней принцессой далекой страны, которую онъ никогда не видалъ. Пересылаемый отъ одного двора къ другому портретъ долженъ былъ замѣнить собой фотографическую карточку. Само собой понятно, что на подобныхъ картинахъ и помину нѣтъ дѣтской естественности и свѣжей непосредственности. Все подчинено этикету. Дѣти стоятъ передъ нами чопорные, какъ того требуетъ придворный церемоніалъ, напыщенно-важные, словно во время ауді̀енціи. Думаешь о Веласкесѣ и Ванъ Дейкѣ, о дворѣ Филиппа IV испанскаго или Карла I англійскаго, когда говорятъ о такихъ гордыхъ аристократическихъ королевскихъ дѣтяхъ—блѣдныхъ, бѣдныхъ существахъ, имѣвшихъ все—за исключеніемъ дѣтства и свободы.

Впрочемъ, не лучше была участь и тѣхъ, кто не былъ предназначенъ для престола. Вглядитесь въ семейныя картины французской аристократіи и фландрскаго патриціата, написанныя Лебреномъ и Гонсалесомъ Кокесъ. Здѣсь тоже нѣтъ и слѣда непосредственности, нѣжности, радостнаго настроенія. У этихъ дѣтей даже нѣтъ собственнаго костюма. На нихъ платье взрослыхъ лишь въ болѣе миніатюрномъ видѣ. Мальчики щеголяютъ въ затканныхъ золотомъ кафтанахъ и шелковыхъ жилетахъ, дѣвочки въ широкихъ кринолинахъ, нагофренныхъ жабо и усѣянныхъ жемчугами корсажахъ. Ребенокъ Христосъ обнимаетъ свою мать, Ему позволено ласкать ее и играть съ нею. Земнымъ дѣтямъ такая фамильярность возбраняется. Серьезныя и тихія, чуждыя сердечности, немного робкія и запуганныя стоятъ они рядомъ съ родителями. То была эпоха, когда придворный церемоніалъ распространялъ свою власть и на семейную жизнь, когда дочка подписывала свои адресованныя изъ монастыря письма къ матери словами: «ваша покорная служанка».

Настоящія дѣти встрѣчаются только на картинахъ голландцевъ. Голландія была въ XVII в. буржуазной страной, клиномъ врѣзавшейся въ аристократическій міръ. То была купеческая республика, страна selfmademen'овъ, со смакомъ наслаждавшихся своимъ матеріальнымъ

благосостояніемъ послѣ того, какъ они въ продолжительныхъ войнахъ отстояли свою независимость отъ испанцевъ. Здѣсь мы, слѣдовательно, не встрѣтимъ аристократическихъ дѣтей благородной крови. Рядомъ съ маленькими грансеньерами Ванъ Дейка они кажутся неуклюжими и неловкими, неповоротливыми плебеями. Зато у нихъ есть нѣчто другое. Они сбросили гнетъ этикета. Они имѣютъ право ликовать, прыгать, смѣяться и кричать. На картинахъ Франса Гальса и Рембрандта появляется новая разновидность ребенка, дитя въ проявленіи своихъ животныхъ инстинктовъ. И даже больше. Художники начинаютъ интересоваться жизнью дѣтей—и не только ради портретистики. Мурильо тотъ рисовалъ своихъ смуглыхъ уличныхъ мальчишекъ только ради ихъ красочности, только потому, что они позволяли ему соорудить кругомъ цѣлое царство nature morte, корзинъ и кувшиновъ, винограда и дынь. На картинахъ голландцевъ ребенокъ живетъ съ его невоспитанными манерами и тихой мечтательностью. Янъ Стеенъ рисуетъ свои дѣтскія, въ которыхъ такъ неаппетитно пахнетъ пеленками, Питеръ де Гохъ—своихъ дѣвочекъ, задумавшихся у окна надъ книжкой съ картинами, а Доу—молодыхъ матерей у колыбели младенца.

Лучшимъ изобразителемъ дѣтей въ XVIII в. былъ Шарденъ. Его портретъ показываетъ, что въ данномъ случаѣ искусство и личность въ самомъ дѣлѣ покрывали другъ друга. Онъ похожъ на добраго дѣдушку, почти на старую даму. Онъ не принарядился, а изобразилъ себя такимъ, какимъ былъ у себя, въ своей мастерской. Въ бѣломъ ночномъ колпакѣ, съ толстымъ платкомъ вокругъ шеи, съ очками въ роговой оправѣ на носу и зеленымъ надъ ними щитомъ для глазъ смотритъ онъ тихо и спокойно на насъ. И такимъ же спокойнымъ и тихимъ было его искусство.

Въ эпоху, не знавшую, что такое невинность, прославлялъ онъ невинность дѣтской жизни. Наблюдая дѣтвору за ея игрой, присматриваясь къ ея радостямъ и горестямъ, онъ внесъ въ легкомысленную живопись XVIII в. восхитительно чистую нотку. И какъ нѣжно рисовалъ онъ душевную жизнь ребенка: эти маленькія ручки, сложенныя для молитвы, эти губки, цѣлующія маму, эти мечтательные, широко раскрытые, глазки. Значительные моменты для него не существуютъ. Онъ изображаетъ только поэзію привычнаго и обыденнаго. Полемъ его изученія является матово бѣлый свѣтъ, рѣющій въ уютныхъ комнатахъ, нѣжащая комнатная атмосфера, лежащая на бѣлыхъ скатертяхъ и сиреневыхъ стѣнахъ, бѣлыхъ чепчикахъ и бѣлыхъ передникахъ. Часто занималъ его и заимствованный у Ванъ деръ Мера мотивъ болѣе свѣтлаго свѣта, падающаго изъ сосѣдней комнаты въ другое болѣе темное помѣщеніе.

И именно потому, что въ его картинахъ нѣтъ никакого литературнаго содержанія, производятъ онѣ такое благородное впечатлѣніе. Вотъ маленькая дѣвочка ухаживаетъ съ материнской нѣжностью за куклой. Вотъ подростокъ посвящаетъ маленькаго брата въ тайны азбуки. Далѣе идутъ игры и работы. Дѣти строятъ карточные домики, пускаютъ мыльные пузыри, играютъ въ мячъ или углубляются въ рисованіе или въ школьные уроки. Какъ усердно занимается маленькая

дѣвочка, которой мать подарила первыя иголки для вязанья, какъ мило смущенъ маленькій мальчикъ, урокъ котораго она выслушиваетъ.

И какъ заботится мать о томъ, чтобы ея любимцы выглядѣли нарядно. Вотъ прихорашиваетъ она дочку, приглашенную подругой на дѣтскій праздникъ, а дѣвочка съ восхитительнымъ кокетствомъ смотрится, полная любопытства, въ зеркало. Или мальчикъ пришелъ проститься, чтобы итти въ школу. Онъ держитъ книги подъ мышкой, а мать еще разъ снимаетъ съ его головы шляпу, чтобы ее почистить. Когда дѣти возвращаются изъ школы, всѣ садятся за обѣдъ. Столъ покрытъ бѣлоснѣжной скатертью, а кухарка вноситъ дымящееся блюдо. Трогательно видѣть, какъ мило мальчуганъ произноситъ обѣденную молитву. Когда дѣти послѣ обѣда снова отправляются въ школу, мать остается одна. Она очаровательна въ своемъ простомъ домашнемъ платьѣ съ свободными рукавами, въ чистомъ бѣломъ передникѣ, полосатой нижней юбкѣ, кокетливомъ чепцѣ и грудномъ платкѣ. То она держитъ на колѣняхъ вышивку и наклоняется, чтобы взять изъ корзиночки мотокъ шерсти. Или она усаживается въ уютномъ уголкѣ около камина рядомъ съ испанскими ширмами. Полузакрытая книга покоится въ ея рукахъ, рядомъ—чашка съ чаемъ. Тикаютъ часы. Въ котелкѣ кипитъ вода. Или она возьметъ книжку расходовъ и идетъ въ кухню поговорить съ кухаркой, которая чиститъ морковь или моетъ кухонную посуду.

Зрителю въ голову не приходитъ сказать Шардену комплиментъ за его изысканное красочное чутье. Чувствуешь себя такъ уютно, словно увидѣлъ въ жизни нѣчто милое и интимное. Искусство его прячется за невыразимой простотой, тѣмъ болѣе чарующей, что она во всѣ времена была рѣдкостью.

Уже выше было указано, почему ни одинъ изъ тѣхъ художниковъ, которые по примѣруВатто посвятили себя изображенію свѣтской жизни, не можетъ съ нимъ сравниться въ изяществѣ. Ватто былъ мечтатель. Его реализмъ лишь кажущійся. Этотъ реализмъ исчерпывается внѣшностями костюма. Въ жизни нѣтъ такихъ граціозныхъ кавалеровъ, такихъ эфирныхъ дамъ. На крыльяхъ мечты прилетѣлъ онъ въ елисейскія поля, гдѣ все лишено своей земной тяжести, все окутано поэтической дымкой.

Послѣдователи Ватто стояли обѣими ногами на почвѣ жизни. Они рисовали не мечты, а дѣйствительность. Въ ихъ картинахъ нѣтъ той одухотворяющей поэзіи, которой окутаны творенія Ватто. Рядомъ съ ними онѣ производятъ впечатлѣніе болѣе трезвыхъ, грубоватыхъ и сухихъ. И однако если не думать о Ватто, то эти картины все же кажутся привлекательными, свободными и воздушными. Онѣ слѣдуютъ по стопамъ самой веселой, самой исключительной моды, когда-либо существовавшей, и дѣлаютъ это съ большимъ вкусомъ. Для легкихъ искрящихся мыслей онѣ нашли соотвѣтствующій легкій пикантный стиль.

Ланкрэ, работавшій вмѣстѣ съ Ватто у Жилло,—тонкій и деликатный художникъ, правда, лишь отраженіе Ватто, но зато отбрасывавшее чужой свѣтъ въ своеобразномъ преломленіи. Особенно охотно изображаетъ онъ галантные праздники на вольномъ воздухѣ, *подпи-*

сывая ихъ: «Четыре времени года». Весенней порой срываютъ молодыя дамы, соблазненныя солнцемъ къ прогулкѣ, въ лѣсу цвѣты, а шарманщикъ играетъ на шарманкѣ. Лѣтомъ онѣ наряжаются въ костюмъ жницъ и празднуютъ праздникъ жатвы. Осенью онѣ отдыхаютъ подъ тѣнистыми деревьями съ нѣжными кавалерами. Зимой, укутавшись въ кокетливую шубку, катаются онѣ на конькахъ, позволяя молодымъ людямъ ухаживать за ними. Или устраивается турецкій маскарадъ. Или, наконецъ, предпринимается прогулка въ сосѣднюю деревню, на ярмарку, гдѣ пляшутъ балаганные скоморохи.

Патеръ перенесъ мѣсто дѣйствія своихъ картинъ въ салонъ. Какъ разъ въ то время возникли новые дома сенжерменскаго предмѣстья, а Оппеноръ создалъ новый стиль въ области художественнаго ремесла. Эту художественно-исполненную домашнюю обстановку Патеръ рисовалъ съ такимъ же рвеніемъ, съ какимъ фра Филиппо Липпи когда-то изображалъ комнатныя декораціи ранняго Ренессанса. Хорошенькіе костюмы, пикантныя фигурки среди изящныхъ комнатъ въ стилѣ Рококо—таково содержаніе его картинъ. Молодыя дамы, обложенныя пышными подушками, покоются на шелковыхъ креслахъ. Миловидныя камеристки хлопочутъ около барыни, передъ зеркаломъ приводящей свои волосы въ порядокъ. Появляется аббатъ узнать о здоровьѣ дамы. Модистка показываетъ платья послѣдняго фасона. Лакеи сервируютъ чай на серебряныхъ подносахъ. Сидя на диванѣ передъ ярко горящимъ каминомъ, разсматриваетъ молодая парочка гравюры: они сидятъ, такъ тѣсно прижавшись другъ къ другу, что шелковые панталоны кавалера совершенно теряются въ шелковомъ платьѣ дамы. А вокругъ этихъ изящныхъ фигурокъ раскинутъ цѣлый міръ утонченнѣйшихъ предметовъ—японскія бездѣлушки изъ слоновой кости, бронза и восточныя матеріи. Изъ большихъ зеркалъ и ліонскихъ подушекъ, голубыхъ шелковыхъ постелей съ балдахиномъ и бѣлыми тюлевыми занавѣсками, изъ нѣжно-голубыхъ юбокъ, сѣрыхъ шелковыхъ чулокъ и розовыхъ шелковыхъ платьевъ, изъ кокетливыхъ, опушенныхъ лебединымъ пухомъ, пеньюаровъ, страусовыхъ перьевъ и брабантскихъ кружевъ создаетъ онъ изящные красочные букеты.

Къ числу истолкователей свѣтской элегантности относятся также *Лепренсъ*, *Форэ*, *Олливье*, *Илеръ* и два шведа, *Лоренсъ* и *Роленъ*.

Чтобы познакомиться съ жизнью и бытомъ Рококо во всей ихъ изысканности, необходимо однако присмотрѣться не только къ картинамъ, но и къ рисункамъ. Пристрастіе вѣка ко всему легкомысленному, мгновенному, поверхностному, остроумному должно было послужить на пользу этой отрасли искусства. Еще при Людовикѣ XIV гравюра обслуживала исключительно короля. Славословящія изображенія версальскаго дворца, портреты королевской семьи, извѣстія о придворныхъ праздникахъ пускались въ оборотъ въ видѣ гравюръ. Теперь гравюра теряетъ свой придворный характеръ, становится, какъ всѣ продукты Рококо, украшеніемъ салона. На столикѣ должны непремѣнно лежать изящныя книжечки въ сафьяновыхъ переплетахъ: никто не читаетъ этихъ книгъ, ихъ только перелистываютъ и разсматриваютъ. Появляются изящныя изданія классиковъ въ двѣнадцатую

долю. Комедіи Мольера и Метаморфозы Овидія, новеллы Баккаччіо и басни Лафонтена украшаются пикантными иллюстраціями. *Гюберъ Гравело*, *Никола Кошенъ*, *Шарль Эйзенъ* доставляли для нихъ гравюры, расточали кругомъ грацію, окружали даже классиковъ галантными чарами.

Охотнѣе однако, чѣмъ поэтовъ, созерцали въ зеркалѣ искусства самихъ себя. Никогда не проповѣдовали съ такимъ энтузіазмомъ, какъ именно въ дни Рококо, благую вѣсть о томъ, что искусство долѣжно быть ничѣмъ инымъ, какъ зеркаломъ и хроникой своего времени. Балы и прогулки, театръ и собранія—все зафиксировали въ своихъ гравюрахъ рисовальщики, и эти гравюры дышатъ свойственнымъ столѣтію легкомысленнымъ духомъ. Въ болѣе раннихъ еще живетъ невинно-райское настроеніе Ватто. Все аркадійское, буколическое еще является идеаломъ салона. Молодыя женщины предаются мечтамъ, перелистываютъ ноты, разсѣянно внимаютъ словамъ кавалеровъ.

Въ болѣе позднихъ—напр., въ Bal paré Сентъ-Обена—звучитъ ликующее эвое радости. Ослѣпительно сіяютъ залитыя венеціанскими люстрами залы. Со свѣтлыхъ стѣнъ улыбаются розовые амуры. Кокетливо развертываются вѣера, порхаютъ подпрыгивая башмачки на высокихъ каблучкахъ, шелестятъ и шумятъ шелковые шлейфы. Сверкаютъ, переливаясь всѣми цвѣтами, діадемы и ожерелья. Полушаловливо, полуторжественно танцуютъ стройные кавалеры и молодыя дѣвушки гавотъ. Прислонившись къ креслу, ухаживаютъ за дамами мальтійскіе рыцари и аббаты. Передъ нами, дѣтьми плебейскаго вѣка, встаетъ, сверкая, эпоха, когда господскій классъ, баловень судьбы, создалъ за счетъ обездоленныхъ культуру несравненной красоты.

Портретистика также изображала тогда только тотъ міръ, который себя самого считалъ единственнымъ существующимъ міромъ. Передъ нами государи, которые уже не говорятъ: l'état c'est moi, а сознаютъ себя наиболѣе элегантными кавалерами государства. Передъ нами малолѣтніе принцы съ напудренными волосами, въ розовомъ жилетѣ съ перекинутой черезъ него свѣтлоголубой орденской лентой. Или мы видимъ министровъ, съ изящной шпагой на боку, съ горячимъ взоромъ глазъ, точно они хотятъ увлечь красивыхъ женщинъ, а рядомъ—кардиналовъ, элегантныхъ галантныхъ мужчинъ, напудренные волосы которыхъ ярко оттѣняются розовымъ цвѣтомъ лица.

Восемнадцатое столѣтіе было однако прежде всего вѣкомъ женщины. Она была той осью, вокругъ которой тогда вращался міръ. Она была первой покровительницей искусства и ея главнымъ сюжетомъ. Передъ нами проходитъ вереница молодыхъ женщинъ съ блѣднымъ цвѣтомъ лица и кроткими глазами, въ широкихъ, затканныхъ цвѣтами, шелковыхъ платьяхъ или въ пикантныхъ, наполовину мифологическихъ, маскарадныхъ костюмахъ. Мы видимъ принцессъ, разыгрывающихъ съ своимъ первенцомъ Минерву и Марса, графинь, разбрасывающихъ въ видѣ богини Флоры благоухающія розы, маленькихъ баронессъ съ мушками на лицѣ и пудрой на головѣ, отличающихся въ 12 лѣтъ манерами взрослыхъ дамъ. Эпоха, все отдавшая культу самой себя, создала такую массу красавицъ, что намъ на отдаленіи кажется, что тогда не существовало некрасивыхъ женщинъ.

Жанъ Маркъ Наттье первымъ отказался отъ стиля Риго и сталъ рисовать не величественность, а грацію, не гордость, а миловидность. Чтобы получить ясное представленіе о различіи Рококо отъ барокко, достаточно вспомнить напр. находящійся въ Уффиціяхъ портретъ г-жи Лавальеръ, написанный Миньяромъ. Уже здѣсь художникъ стремился произвести пикантное впечатлѣніе. Небрежно раскрытый корсажъ позволяетъ видѣть грудь. И однако основной ноткой портрета является все же величественная grandezza: точно взорамъ міра предстала сикстинская мадонна. Красавица покоится на chaise longue, какъ королева во время параднаго lever. Голую ногу она поставила на затканную золотомъ подушку, рядомъ стоитъ статуэтка Амура. Надъ ложемъ раскинутъ балдахинъ. Ангелы откидываютъ тяжелыя, золотомъ расшитыя, портьеры. Въ перспективѣ—большая дворцовая зала.

На мѣсто представленья-гала Наттье поставилъ дѣланную небрежность. Онъ, несомнѣнно, мало углублялся въ характеръ своихъ оригиналовъ—да и немного интереснаго открылъ бы онъ въ нихъ—зато онъ имъ всѣмъ придалъ оттѣнокъ аристократической непринужденности. Въ особенности хорошо чувствовалъ онъ себя, когда ему приходилось писать шелковыя платья ласкающихъ свѣтлоголубыхъ, свѣтлосѣрыхъ, свѣтлозеленыхъ и розовыхъ тоновъ. Былъ у него тонкій вкусъ и къ красивымъ прическамъ, къ тѣмъ простымъ волнистымъ куафюрамъ, которыя смѣнили величественныя сооруженія эпохи Людовика XIV. Онъ мастерски умѣлъ пристроить, гдѣ нужно, мушку, жемчугъ, діадему. Ему удалось прекрасно уловить и воспроизвести грацію, свойственную Рококо. Часто изображалъ онъ дамъ (напр., дочь Людовика XV, Луизу-Елизавету) также въ прозрачномъ воздушномъ платьѣ, изъ котораго выглядываетъ кусочекъ ноги или часть груди, подписывая такія картины: «Діана» или «Мюсидора».

Его зять Луи *Токэ* перенесъ частицу блеска Рококо въ варварскую Россію. Роберъ *Турньеръ* ввелъ въ моду медальоны, изящные миніатюрные портреты, въ которыхъ такъ живо сказалась любовь Рококо ко всему миніатюрному.

Еще болѣе чревато послѣдствіями было однако новшество, придуманное одной венеціанской художницей. Среди портретовъ, созданныхъ Ватто, есть одинъ, изображающій даму на фонѣ изъ розъ. То—*Розальба Карьера*, чье красивое имя и похожее на ароматъ розы искусство Ватто символизировалъ при помощи розъ. Въ исторіи живописи XVIII в. Розальба Карьера занимаетъ видное мѣсто. Въ капризно-свѣтлыхъ комнатахъ въ стилѣ Рококо масляныя картины производили слишкомъ тяжеловѣсное, слишкомъ матеріальное впечатлѣніе. Ихъ жирный и сочный колоритъ плохо гармонировалъ съ прозрачностью и воздушностью настроенія эпохи пудры. Нужна была техника, такая же «одухотворенная», какими были и люди вѣка, техника, которая работала бы при помощи цвѣточной пыли, которая сумѣла бы сохранить подобную мимозѣ хрупкость крыльевъ бабочки. Вотъ почему Розальба Карьера взялась за пастельную живопись. Вотъ почему она усвоила себѣ въ полномъ объемѣ технику, которой мастера прежнихъ эпохъ пользовались лишь мимоходомъ, больше ради забавы.

Портреты ея никогда не достигаютъ размѣровъ человѣческаго роста. Они сохраняютъ характеръ кокетливаго экспромта. Не въ чинныхъ позахъ изображаетъ она своихъ дамъ. Увѣренной рукой улавливаетъ она прелесть мгновенья. Шелестятъ свѣтлошелковыя платья, вздымаются брюссельскія кружева, напудренные волосы пахнутъ чайными розами и фіалками. Нѣтъ надобности особенно упоминать о томъ, что при своей плодовитости она создала немало и сравнительно нецѣннаго, даже аляповатаго.

Среди французовъ по путямъ Розальбы Карьеры пошелъ Морисъ де ла *Туръ*. Въ его пастеляхъ мимо насъ проходятъ всѣ типы общества эпохи Рококо: аббаты, любители литературы, и галантные министры, настоящія и театральныя принцессы, камергеры, принцы и ловкіе маркизы. Его автопортретъ напоминаетъ Вольтера. На губахъ играетъ слегка ироническая улыбка и эта рѣзкая эпиграмматическая черта отличаетъ также его пастели отъ привлекательно-мягкихъ, но женски безличныхъ пастелей Розальбы. Ловкими остроумными штрихами, дерзко и саркастично, набрасываетъ онъ характеры, заранѣе исполняя требованіе Энгра, что въ каждомъ хорошемъ портретѣ должна быть доля карикатуры. Оперныя актрисы, всѣ эти балерины, продолжающія жить подъ неопредѣленно-нѣжными именами Розаліи или Силани, предпочитали Латуру *Перонно*, граціозные портреты котораго звучали комплиментомъ по адресу ихъ красоты.

Наиболѣе цѣнимымъ творцомъ пастелей былъ однако *Ліотаръ*, прошедшій подобно тріумфатору весь міръ отъ Неаполя до Лондона, отъ Парижа до Константинополя. И еще нынѣ, когда перечисляешь популярнѣйшія произведенія исторіи искусства, приходится упомянуть среди нихъ и его дѣвушку съ чашками шоколада на подносѣ.

Буше.

Рококо любило все скромно-сдержанное. Туалетъ, только позволявшій угадывать прелести тѣла, казался пикантнѣе наготы. Вотъ почему художники только неохотно вступили въ область изображенія голаго тѣла и первые представители этого теченія—*Рау* и *де Труа*, *Рету* и *Сюблейра*, младшій *Койпель* и *Ванло*—еще не производятъ на самомъ дѣлѣ впечатлѣніе настоящихъ мастеровъ Рококо.

Они зато опредѣлили самыя темы.

Если XVII ст. брало изъ сокровищницы античныхъ сюжетовъ преимущественно сцены мученичества, то теперь снова, какъ въ дни Корреджіо, въ мифологіи ищутъ прежде всего любовныхъ исторій. Совращенія, похищенія, пасторали—таково содержаніе картинъ. Зефиръ уноситъ Психею во дворецъ Амура. Вертумнъ соблазняетъ Помону. Телемахъ хочетъ увести отца изъ объятій прекрасной Калипсо. Вѣтреная супруга Гефеста, Венера, окружена свитою своихъ поклонниковъ. Она кокетничаетъ съ Адонисомъ, Гермесомъ и Марсомъ, беретъ яблоко изъ рукъ Париса, празднуетъ свой бракъ съ Вакхомъ: то гимнъ въ честь любви и вина. Далѣе слѣдуютъ приключенія Юпитера: въ видѣ золотого дождя обнимаетъ онъ Данаю, сатиромъ подходитъ онъ къ Антіопѣ, принявъ видъ быка, похищаетъ онъ Европу, а Латона ищетъ себѣ убѣжище на островѣ Делосѣ, чтобы произвести на свѣтъ близнецовъ. Немалую роль играетъ и Нептунъ, властитель морей, такъ какъ купаніе стало для людей эпохи Рококо центромъ изысканныхъ удовольствій. Онъ сидитъ на тронѣ рядомъ съ Амимоной. На волнахъ качаются тритоны и нереиды.

Люди рады, что миновали времена мрачнаго благочестія. Художники изображаютъ поэтому охотно бога свѣта, какъ онъ мчится по эфирному пространству на сверкающей колесницѣ, какъ онъ рано утромъ покидаетъ домъ Ѳетиды, а вечеромъ возвращается во дворецъ богини послѣ того, какъ днемъ преслѣдовалъ Дафну или ухаживалъ за Левкотеей или Клиціей. Даже Геркулесъ становится героемъ эпохи, разумѣется, не великанъ, задушившій Антея, а мусагетъ, въ качествѣ балетмейстера руководящій пляской музъ, или влюбленный феакъ, сидящій за веретеномъ Омфалы. Въ особенности эта послѣдняя сцена хорошо воплощала жизненную философію Рококо. Она служила доказательствомъ той мысли, что уже кавалеры древняго міра переживали счастливѣйшія минуты жизни—въ дамскомъ будуарѣ. Встрѣчаются

часто и другія знаменитыя любовныя парочки—Анжелика и Медоръ, Ринальдо, слѣдующій за волшебницей Армидой на ея островъ. Красавицы-дамы воображаютъ себя Деянирами, когда ихъ похищаетъ какой-нибудь маркизъ въ образѣ Несса, а когда ихъ другъ покидаетъ ихъ, онѣ утѣшаются при видѣ покинутой Аріадны или брошенной Дидоны. Хотя эти темы и вполнѣ соотвѣтствуютъ духу Рококо, формы и краски этихъ картинъ относятся еще къ стилю барокко. Тѣла героичны и массивны, движенія смѣлы и рѣшительны, краски темны или пышны. Подобное явленіе всегда повторяется, когда открывается новая эпоха: каждое новое искусство сначала устанавливаетъ содержаніе и уже только потомъ приступаетъ къ разработкѣ стиля. Разъ уже рѣшили продолжать изображеніе наготы, слѣдующимъ этапомъ на этомъ пути должно было быть стремленіе придать ему характеръ легкости, воздушности, граціи, всѣхъ тѣхъ чертъ, которыя Ватто внесъ въ область жанровой живописи. Рѣзкія красныя и синія краски должны были уступить нѣжнымъ розовымъ тонамъ, подходившимъ къ свѣтлому цвѣту комнатъ и серебряному блеску орнамента. Массивныя тѣла должны были стать граціозными, пышность должна была смѣниться хрупкостью и нѣжностью.

Видную роль въ этомъ процессѣ развитія сыгралъ *Сантерръ*, художникъ, принадлежащій еще скорѣе XVII вѣку. Въ одной изъ его картинъ (въ Луврѣ), изображающей Сусанну, уже живетъ и дышитъ вся грація Рококо. Стариковъ не видно. Не о насиліи идетъ здѣсь рѣчь. Просто купается красивая женщина. Изящная головка, похожая на головку танагрской статуэтки, вѣнчаетъ стройное тѣло на длинныхъ тонкихъ ногахъ: одна вытянута, другая слегка подобрана. Восхитительнымъ движеніемъ прикрываетъ она грудь изящной рукой. Бѣлый цвѣтъ купальной накидки и женскаго тѣла отсвѣчиваютъ нѣжнымъ серебрянымъ блескомъ.

По этому пути продолжалъ итти Франсуа *Лемуанъ* (Le Moine). Изображенныя имъ голыя существа имѣютъ хрупкое нѣжное тѣло, маленькую пикантную головку и кокетливую прическу. Не стоятъ они передъ нами въ мощной архитектурной рамкѣ изъ тяжелыхъ ложащихся складками портьеръ. Эфирныя и воздушныя качаются они въ беззаботной радости на облакахъ. Назоветъ ли онъ ихъ нимфами, соединитъ ли онъ ихъ вмѣстѣ въ видѣ грацій и музъ, Діаны, Флоры и Пандоры ради апофеоза Геркулеса—онѣ не болѣе, какъ дамочки эпохи Рококо, элегантныя и гибкія. На устахъ играетъ кокетливая улыбка. Прежде чѣмъ «позировать», онѣ затягивали талью корсетомъ, а ноги ихъ плотно облегали шелковые чулки. Онѣ румянятся и носятъ мушки. Хотя онѣ и античныя богини, онѣ знаютъ всѣ тайны и ухищренія туалета, изобрѣтенныя лишь маркизами и оперными пѣвицами XVIII в. Въ такомъ же родѣ и картины Шарля *Натуара:* вакхическія празднества, сцены изъ легенды о Психеѣ, Галатея, окруженная амурами, покинутая Аріадна и т. д.

Всѣ эти нити сходятся въ рукахъ Франсуа *Буше*.

Онъ былъ неутомимѣйшимъ работникомъ столѣтія, не отличавшагося способностью создавать мощныхъ работниковъ. Его дѣятель-

ность самая разнообразная. Онъ написалъ однажды для маркизы Помпадуръ такую картину: маленькіе амуры играютъ на музыкальныхъ инструментахъ, лѣпятъ, рисуютъ, пишутъ красками, высѣкаютъ изъ мрамора,—то былъ комплиментъ по адресу красавицы, пробовавшей, какъ дилетантка, свои силы во всѣхъ областяхъ искусства.

Такимъ же разностороннимъ художникомъ былъ и самъ Буше. Все, что только можетъ дать искусство, чтобы сдѣлать жизнь благородной и блестящей, все находило въ немъ своего мастера. Онъ не только устраиваетъ балеты и японскія фееріи въ домѣ г-жи Помпадуръ. Онъ самъ пишетъ эскизы костюмовъ для всѣхъ тѣхъ дамъ, которыя являлись при дворѣ государыни, и для всѣхъ танцовщицъ, которыхъ она приглашала къ себѣ изъ оперы. Онъ же придумываетъ новый стиль устройства и украшенія садовъ. Въ его эскизахъ Diverses fontaines впервые появляются тѣ бесѣдки изъ розъ и гроты изъ раковинъ, которые потомъ въ продолженіе десятилѣтій наложили свой отпечатокъ на весь стиль: всѣ тѣ фантастическія скалы, изъ которыхъ бьетъ вода, всѣ тѣ химерическія чудовища, которыя ютятся съ прекрасными женщинами въ зачарованныхъ гротахъ. Рядомъ съ Орелемъ Мейссонье онъ идетъ во главѣ художественной промышленности. Обладая неисчерпаемо-богатымъ воображеніемъ, онъ создаетъ образцы для скульпторовъ, рѣзчиковъ по слоновой кости, ювелировъ и столяровъ, рисуетъ образцы обоевъ, мебели, носилокъ, переплетовъ, вѣеровъ, застежекъ и ожерелій, придумываетъ модели фарфоровыхъ фигурокъ, часовъ, украшеній для каминовъ, вазъ и подсвѣчниковъ.

Какъ художникъ, онъ тоже не знаетъ спеціальности.

Идетъ ли рѣчь о картинѣ или декораціи, объ украшеніи стѣнъ или потолковъ, дверей или каретъ, объ изящныхъ миніатюрахъ, приглашеніяхъ на балъ или меню, о масляныхъ краскахъ, гравюрахъ или пастеляхъ—на все онъ мастеръ, все онъ можетъ. Для театровъ онъ рисуетъ занавѣсы и кулисы, сады, украшенные статуями, гроты съ водопадами, дворцы съ мраморной колоннадой, сельскія фермы. Въ качествѣ директора гобеленовой мануфактуры онъ накладываетъ печать на стиль ковровъ, соединяетъ вазы и гирлянды, раковины и медальоны въ одинъ веселый фантастическій хороводъ. Число комнатъ, украшенныхъ имъ для Людовика XV, огромно. Въ особенности разсѣянныя по всему Парижу спальни монарха созданы по эскизамъ Буше. Онъ же украсилъ и замокъ Белльвю, построенный г-жей Помпадуръ для себя

И подобно тому, какъ онъ владѣлъ техникой всѣхъ рѣшительно отраслей искусства, такъ разнообразны до безконечности и его темы. Онъ, который любилъ разыгрывать столяра и портного, зналъ основательно какъ мебель, такъ и моды Рококо.

Прологомъ къ его творчеству служатъ картины изъ свѣтской жизни. Молодая дама сидитъ у зеркала и обдумываетъ вопросъ, на какомъ мѣстѣ произведетъ наибольшее впечатлѣніе мушка, которую она хочетъ прилѣпить къ лицу. Или она прерываетъ свой туалетъ, чтобы посовѣтоваться съ модисткой, предлагающей ей на выборъ брабантскія кружева. Или она стоитъ у окна и привязываетъ къ шеѣ почтоваго голубя розовое billet-doux. Или она позволяетъ зимней по-

рой своему поклоннику катать ее въ саняхъ по льду, накинувъ на голыя плечи элегантное боа, а вокругъ нея, какъ пухъ, играютъ искрящіеся хлопья снѣга. Появляются и китайцы, очень мало, правда, похожіе на настоящихъ, но зато тѣмъ болѣе похожіе на знатныхъ кавалеровъ и дамъ, толпившихся на китайскихъ маскарадахъ г-жи Помпадуръ. Какъ портретистъ, онъ плохой психологъ. Такія картины, какъ голова дѣвушки (въ Луврѣ), въ которой чувствуется сходство съ оригиналомъ, онъ писалъ рѣдко. Большинство его портретовъ отличается какой-то типической безжизненностью, напоминающей восковыя куклы. И однако въ портретѣ г-жи Помпадуръ онъ создалъ картину, отражающую духъ цѣлой эпохи. Она сидитъ на оттоманкѣ въ своей спальнѣ. На колѣняхъ книга. Клавесинъ открытъ. На табуреткѣ лежатъ ноты. Нѣсколько листовъ соскользнуло и лежатъ на полу рядомъ съ кистями и красками. Въ глубинѣ—зеркало, отражающее салонъ, книги библіотеки и амуры на часахъ Передъ нами скорѣе мастерская художницы, нежели будуаръ метрессы. Картина обвѣяна духомъ вѣка, возносившаго даже любовь на высоту искусства.

За его пасторали онъ былъ прозванъ Анакреонтомъ живописи. Какъ для наддверныхъ украшеній, такъ и для гобеленовъ и гравюръ онъ пользовался сценами, гдѣ выступаютъ знатныя юныя парочки въ сельскомъ костюмѣ. Вотъ молодой маркизъ, переодѣтый пастухомъ, учитъ возлюбленную играть на флейтѣ. Или онъ склоняется надъ ней, запечатлѣваетъ на ея волосахъ поцѣлуй, предлагаетъ ей съ многозначительнымъ символизмомъ клѣтку для голубей или птицъ или же ящичекъ Пандоры. Или они цѣлуются при посредствѣ винограда, который онъ проглатываетъ въ восторженномъ экстазѣ послѣ того, какъ его коснулись губы дѣвушки.

Въ нѣкоторыхъ изъ этихъ картинъ передъ нами даже настоящая деревня. Виднѣются крытыя соломой крестьянскія хаты. На крышѣ воркуютъ голуби. Курицы роются въ навозѣ. По лугу, подъ подгнившими мостками, змѣится ручеекъ. Рыбаки раскидываютъ сѣти для ловли форелей. Прачки моютъ бѣлье. На краю луга играютъ подлинныя деревенскія дѣти. Кажется удивительнымъ, что въ самый разгаръ Рококо вдругъ замѣчается такое хожденіе въ народъ. Сразу видно однако, что при выборѣ сюжета дѣйствовали совсѣмъ не демократическіе мотивы. Людямъ надоѣла атмосфера салона и они находятъ пріятнымъ запахъ коровника. Послѣ того, какъ долго вдыхали только искусственные ароматы, естественные кажутся тѣмъ болѣе заманчивыми. Въ этихъ картинахъ чувствуется настроеніе вивера, отправляющагося въ деревню за новыми ощущеніями, которыхъ уже не въ силахъ дать ему балетъ. Такъ пріятно глядѣть на этихъ крѣпкихъ дѣвокъ съ загорѣлыми руками и сильными плечами, видѣть, какъ онѣ склоняются съ высокоподобранной юбкой надъ лоханкой. Да и маленькія деревенскія дѣти такъ очаровательно беззаботны. Когда ихъ моетъ мать, когда они садятся верхомъ на собаку или, ужиная, прикурнутъ на порогѣ, они дѣлаютъ это все такъ просто и естественно, не имѣя никакого представленія о томъ, какъ порой неприлична ихъ поза. Становится понятнымъ, что такія картины должны были

ФРАГОНАРЪ.

ГРАФЪ КАЙЛЮСЪ: Вольтеръ.

Въ этомъ направленіи и продолжалась эволюція.

Исторія Рококо — исторія эротики этого «глубоко испорченнаго вѣка» (siècle absolument corrompu). Галантное ухаживаніе, вздохи и шопотъ, воркованіе и касанія—таковы были первыя проявленія флирта. Ватто изображалъ молодыхъ дамъ и кавалеровъ, какъ они отдыхаютъ на лугу, или, нѣжно бесѣдуя, исчезаютъ за кустами, или, переодѣвшись въ костюмъ Пьеро и Коломбины, устраиваютъ въ теплыя лѣтнія ночи шаловливыя интриги. Ланкре изображалъ молодую женщину и ея чичисбея, какъ они, разсматривая изящныя гравюры, тѣсно прижимаются другъ къ другу руками и ногами. То было «отплытіемъ на островъ Цитеры». Когда выступилъ Буше, цѣль паломничества была достигнута. Началась великая оргія. Возродились древнеримскія сатурналіи. Наступила эпоха оленьяго парка, когда отцомъ своихъ подданныхъ сталъ Людовикъ XV, когда высшимъ божествомъ былъ провозглашенъ Пріапъ, когда царилъ девизъ: «Comptez pour rien tous les jours, que vous n'aurez pas consacré au plaisir» (Считайте потерянным каждый день, который вы не посвятили удовольствію).

И энергія Пріапа ослабѣла. Граціи обрѣзали Амуру крылья. Только еще конфеты изъ кантаридъ и pommes d'amour могли встряхнуть утомившіеся нервы. Комната пытокъ, l'infirmerie, служил

предверіемъ къ гарему. Состарѣвшись, Людовикъ XV находилъ удовольствіе выслушивать каждое утро изъ устъ начальника полиціи скандальную хронику столицы—pour raviver sa lubricité caduque. Знатные кавалеры открыли прелесть подглядыванія, заставляли другихъ изображать передъ ними тѣ сцены, въ которыхъ они сами когда-то были актерами.

Пьеръ Антуанъ *Бодуэнъ* первымъ вступилъ въ эту область tableau vivant. Вся его жизнь была посвящена изображенію галантныхъ приключеній. Старику доставляетъ удовольствіе накрыть возлюбленную въ объятіяхъ садовника, или исповѣдальня становится мѣстомъ интересныхъ разоблаченій. Если Бодуэнъ никогда не пользовался для этихъ темъ большимъ форматомъ и масляными красками, а всегда предпочиталъ маленькій размѣръ и гуашь, то это лишь доказательство въ пользу непогрѣшимаго такта, господствовавшаго, точно une force majeure, надъ всей эпохой.

Однимъ изъ наиболѣе остроумныхъ представителей этой группы, вообще однимъ изъ самыхъ тонкихъ художниковъ вѣка является *Фрагонаръ*. Въ немъ еще разъ ожила вся жизнерадостность и вся беззаботность, вся грація Рококо. Въ глазахъ моралистовъ художникъ скабрезный и безнравственный, онъ былъ до мозга костей пропитанъ изысканнымъ вкусомъ и остроуміемъ аристократической эпохи, такъ что подъ его рукой даже распущенность одухотворялась, даже неприличіе становилось высокимъ и прекраснымъ художественнымъ произведеніемъ.

Фрагонаръ изображалъ рѣшительно все. Послѣ своего учителя Буше онъ былъ излюбленнѣйшимъ декораторомъ, украшавшимъ по порученію богинь красоты ихъ храмы. Какъ танцовщица Гимаръ, такъ и метресса Дюбарри давали ему заказы. И хотя подобныя произведенія, будучи вырванными изъ окружающей ихъ обстановки, теряютъ лучшую часть своего аромата, даже эти фрагменты позволяютъ еще угадать, какія пышущія остроуміемъ декораціи создавалъ Фрагонаръ: своеобразныя и кокетливыя по сюжету, свѣтлыя и деликатныя по краскамъ. Если онъ въ одномъ изъ такихъ произведеній («четыре міровыя религіи») сопоставилъ въ рамкѣ въ стилѣ самаго настоящаго Рококо «христіанскую, азіатскую, американскую и африканскую религіи», то это, между прочимъ, также характерное доказательство въ пользу вѣротерпимости столѣтія.

Рядомъ съ декораторомъ стоитъ пейзажистъ.

Уже въ юности, въ качествѣ стипендіата, въ Италіи онъ рисовалъ очень тонкіе пейзажи, въ которыхъ своеобразно сказалась свойственная вѣку сентиментальная любовь къ развалинамъ. Впослѣдствіи онъ каждое лѣто покидалъ Парижъ и отправлялся въ деревню, изображая все то, что могло тамъ заинтересовать человѣка эпохи Рококо. Изъ зеленой листвы боскета выглядываютъ хохочущіе лики сатировъ. Хорошенькія прачки сушатъ бѣлье на травѣ. Около фермы пасутся коровы и овцы. Обыкновенно героями этихъ пасторальныхъ сценъ являются дѣти. Они заставляютъ плясать собачку, играютъ съ паясикомъ, получаютъ изъ рукъ матери ужинъ.

Портреты Фрагонара сдѣлали его любимцемъ и кумиромъ новѣйшихъ импрессіонистовъ. Въ особенности Ренуаръ ему многимъ обязанъ. И въ самомъ дѣлѣ достойно удивленія, съ какой непосредственностью онъ умѣлъ улавливать самые мимолетные оттѣнки выраженія, самыя мгновенныя движенія. Онъ изображалъ артистовъ, какъ они, углубившись въ свою роль, на мгновеніе поднимаютъ глаза, мальчиковъ, и дѣвочекъ, сидящихъ у клавесина, молодыхъ дамъ, которыя, кажется, кокетливо краснѣютъ, словно внимая галантнымъ словамъ. Каждый портретъ хранитъ еще острую прелесть эскиза. Нѣтъ у него ни застывшихъ позъ, ни неподвижного покоя. Съ большимъ мастерствомъ умѣетъ онъ схватить нервирующее очарованіе, скрытое въ трепетѣ губъ, во взорѣ глазъ, въ особомъ миломъ жестѣ. Нѣжная прелесть его картинъ еще увеличивается благодаря тому, что кругомъ онъ нагромождаетъ изысканно-свѣтлые предметы: пахучіе цвѣты, бѣлыя чашки или матово-розовыя шелковыя подушки. То, что когда-то Гальсъ выражалъ съ пышностью и силой барокко, онъ переводитъ на граціозный языкъ Рококо.

И однако не эти произведенія приходятъ на память, когда произносится имя Фрагонара. Вспоминаются картины галантнаго содержанія: качаются дамы на качеляхъ такъ, что видны розовыя юбки, вспоминаются тонкія батистовыя рубашки, ниспадающія съ молодыхъ плечъ, амуры, поцѣлуи и любовныя интриги. Послѣ того, какъ онъ долго колебался, послѣ того, какъ онъ даже нѣсколько разъ воспроизвелъ ходячія темы исторической живописи, случай открылъ ему ту область, которая стала его истинной доменой. Это было въ 1787 г. Баронъ Сенъ-Жюльенъ пригласилъ его въ свой petite maison, познакомилъ его съ своей подругой г-жею Туръ дю-Пэнъ и присоединилъ къ приглашенію слѣдующія слова: «Мнѣ хочется, чтобы вы изобразили madame на качеляхъ. Меня поставьте такъ, чтобы я могъ видѣть ноги красавицы, а можетъ быть и еще кое-что, если вы хотите доставить мнѣ особое удовольствіе».

Такъ возникла картина Hasards heureux de l'Escarpolette, находящаяся въ коллекціи Ричарда Уоллеса. Она такъ понравилась, что были заказаны еще два варіанта—нынѣ собственность Эдмунда Ротшильда и герцога Полиньякъ. Его неисчерпаемой темой стали такъ называемые Surprise de l'amour, сцены, которыя пользовались такимъ успѣхомъ и въ литературѣ, которыя встрѣчаются и въ Bijoux indiscrets и въ Quarts d'heure d'un joyeux solitaire и въ Délices du cloître.

Рѣчь идетъ здѣсь прежде всего о такихъ картинахъ, гдѣ кто-нибудь становится незамѣченнымъ свидѣтелемъ пикантной сцены. Фрагонаръ изображаетъ модистокъ, маленькая ножка которыхъ очаровываетъ vieux marcheur'a, хорошенькихъ крестьянокъ, не замѣчающихъ, что проходящій горожанинъ видитъ ихъ при исполненіи естественной потребности. Или вы точно сквозь замочную скважину смотрите въ спальню двухъ молодыхъ дѣвушекъ. Одна готовится сѣсть въ ванну. Другая любуется въ зеркалѣ собственной наготой, лаская при этомъ свое тѣло. У одной во время раздѣванія загорѣлась рубашка и она въ испугѣ поднимаетъ ее вверхъ, чтобы потушить пожаръ. Другая—

les yeux chargés d'une douce langueur и все еще находясь dans le sein d'un sommeil enchanteur—не сознаетъ, что соскользнуло одѣяло, и ея юное тѣло, почти не защищенное батистовой рубашкой, предстаетъ взорамъ въ очаровательной позѣ. Если въ такихъ картинахъ особое предпочтеніе отдается оборотной сторонѣ медали, то это также очень характерно для эпохи Рококо. «Les cous ne valent plus rien, on en est las»—гласитъ характерная фраза въ извѣстномъ скабрезномъ романѣ «Justine et Juliette».

Къ этимъ сценамъ подглядыванія, столь излюбленнымъ въ тогдашнихъ романахъ, напр. въ Confessions d'une jeune fille, примыкаютъ всевозможныя любовныя сцены, однако всегда лишь такія, гдѣ чувство опасности повышаетъ чувственное возбужденіе. Кто-то стучится въ дверь, нарушая нѣжное tête-a-tête молодой парочки. Юная графиня цѣлуетъ учителя музыки въ то время, когда кто-то снаружи берется за ручку двери. Онъ и она обнимаются въ коридорѣ, чтобы въ слѣдующую минуту войти въ салонъ, холодно и корректно. Великолѣпная картина «L'amour en sentinelle» можетъ служить титульнымъ листомъ для этой части произведеній Фрагонара. Въ высшей степени интересно прослѣдить, какъ въ его картинахъ, изображающихъ Амура, выражаются духъ и настроеніе вѣка. Купидонъ эпохи Ренессанса былъ крѣпкимъ юношей, вырѣзывавшимъ свой лукъ. Купидонъ эпохи Рококо—маленькій плутъ, становящійся часовымъ около двери, дабы никто не нарушилъ покоя незаконной любовной идилліи.

Слѣдуютъ сцены, гдѣ противодѣйствіе красавицы воспламеняетъ желанія поклонника. Кавалеръ хочетъ поцѣловать камеристку, а она убѣгаетъ, какъ нѣкогда Дафна отъ Аполлона. Дѣвушка прячется подъ постелью. Натурщица не желаетъ позировать, и ея упорство дѣлаетъ даже ея колѣни предметомъ вожделѣній въ глазахъ пресыщенныхъ сеньеровъ, пришедшихъ въ мастерскую посмотрѣть на нее.

Затѣмъ слѣдуютъ уже настоящія Tableaux vivants—картины, спеціально предназначенныя для voyeur'a, котораго состояніе здоровья обрекаетъ на пассивность и который наслаждается при видѣ plaisir d'autrui. Именно въ такихъ произведеніяхъ, обыкновенно наброскахъ и рисункахъ, Фрагонаръ обнаружилъ поразительную способность передачи мгновенныхъ впечатлѣній. Нервную улыбку, украдкой брошенный взглядъ, сладострастное approche des doigts libertins — все схватываетъ онъ на лету. Онъ создалъ стиль, въ которомъ каждая линія—бьющая ключомъ жизнь.

Нагота никогда не играетъ у него роли, а только пикантное оголеніе—виденъ кусочекъ плечъ, или изящная ножка, которую плотно облегаетъ сѣрый шелковый чулокъ, показывается изъ подъ легкой кружевной гарнитуры. Что искусство Фрагонара было искусствомъ для стариковъ, видно также изъ того, что героями подобныхъ сценъ на ряду съ маркизами и лакеями, модистками и живописцами у него являются дѣти, которыя возятся на полу, не подозрѣвая, что ихъ возня и драка—увертюра первой любви.

Старческія черты эпохи выступаютъ еще нагляднѣе въ тѣхъ картинахъ, которыя, исходя изъ сюжета о Давидѣ и Ависагѣ, разсказы-

ваютъ въ различныхъ варіаціяхъ, какъ къ утомленному пашѣ, апатично сидящему въ своемъ гаремѣ и курящему опій, приводятъ молодыхъ дѣвушекъ, дабы ихъ молодость и свѣжесть влили въ него новую жизненную силу. Противоположностью этихъ слабосильныхъ мужчинъ являются цвѣтущія женщины, которыя рано утромъ забавляются съ собачкой, чтобы se donner du plaisir, или въ мужскомъ костюмѣ мчатся дикимъ галопомъ по лугамъ и полямъ. Эпоха такъ привыкла къ суррогатамъ, что въ такихъ сценахъ, какъ тѣ, гдѣ Юпитеръ подходитъ къ Данаѣ, рѣшающую роль играетъ клистиръ.

Если подобныя картины звучатъ, какъ издѣвательство надъ собственнымъ безсиліемъ, то другія напоминаютъ сатанизмъ Ропса. Женщины стоятъ на колѣняхъ передъ статуей дьявола и умоляютъ его ниспослать имъ новыя чары, способныя воспламенить утомленные нервы мужчинъ. Парочка бросается въ дикомъ бѣшенствѣ къ источнику любви, она—откинувъ назадъ руки, закрывъ глаза, онъ—растерянный и блѣдный, жадно глотая влагу, которую ему подноситъ Амуръ.

Если бы подобныя картины выставлялись въ наше время, то онѣ вызвали бы обвиненіе въ нарушеніи общественной нравственности. Фрагонара заклеймили бы, какъ порнографа, его выставили бы какъ угрожающій примѣръ нравственнаго одичанія. Кто оцѣниваетъ произведенія искусства не со стороны ихъ содержанія, а со стороны художественнаго исполненія, тотъ поставитъ, напротивъ, Фрагонара рядомъ съ величайшими художниками. Такъ много въ его твореніяхъ остроты и увлекательности, остроумія и размаха. Просто удивительно, какъ тонко въ красочномъ отношеніи подбираетъ онъ предметы, съ какими ничтожными средствами выражаетъ онъ жизнь и движеніе, съ какой увѣренностью избѣгаетъ онъ всякаго тривіальнаго реализма и умѣетъ всему придать характеръ забавнаго каприччьо.

Нѣкоторыя его вещи обвѣяны къ тому же своеобразной грустью,—чувствомъ, которое вообще было такъ чуждо эпохѣ Рококо. Чувствуется, что веселый карнавалъ близится къ концу. Фрагонаръ похожъ на Pierrot lunaire, который въ сѣрыхъ утреннихъ сумеркахъ скачетъ и прыгаетъ, какъ блѣдный призракъ. Не простая случайность, что какъ разъ тогда началась эпоха духовидцевъ и чудесныхъ эликсировъ, что знатные сеньёры становились алхимиками, запирались въ своей лабораторіи и пытались постигнуть тайны жизни и смерти, что общепризнанными святыми вѣка были тѣ чудодѣйственные врачи, которые обѣщали подарить усталымъ изжившимся людямъ эликсиръ жизни. Радость, которую Фрагонаръ испытывалъ при видѣ полненькихъ дѣтишекъ, похожа на ту, которую переживалъ гетевскій Вагнеръ, создавая въ ретортѣ гомункулуса. Не простая случайность также и тотъ фактъ, что теперь входятъ въ моду картины, изображающія прорицателей. Въ мірѣ воцарилось смутное чувство, что будущее таитъ въ себѣ что-то темное.

Увяли розы, когда-то распространявшія такой очаровательный ароматъ. Карнавалъ кончился, и первая недѣля поста начиналась воздержаніемъ и покаяніемъ.

Мѣщанская и античная пастораль.

Съ историческими эпохами бываетъ то же самое, что и съ отдѣльными людьми. Когда онѣ чувствуютъ приближеніе конца, онѣ каются въ грѣхахъ юности своей.

Такъ было на закатѣ античнаго міра, когда уставшіе люди императорскаго Рима вдругъ стали искать въ дымѣ ладана, въ экстазѣ новой вѣры послѣднее средство, способное встряхнуть ихъ пресыщенные нервы. Такъ было и въ концѣ кватроченто, когда въ жизнерадостное эпикурейское настроеніе медицейской эпохи вдругъ ворвалась, словно буря съ градомъ, рѣчь Савонаролы. То же явленіе повторилось и въ послѣдніе годы чинквеченто, когда гордый паганизмъ Ренессанса смѣнился мрачной контръ-реформаціей, и въ концѣ XVII в., когда король-солнце почувствовалъ себя неспокойно, несмотря на свое богоподобіе, и направилъ свои шаги изъ пышныхъ залъ къ молитвенной скамьѣ.

Восемнадцатое столѣтіе также сочло себя обязаннымъ пройти подобный искусъ моральнаго очищенія. Испытавъ все блаженство порока, люди подъ старость стали усматривать въ цѣломудріи новое raffinement du libertinage. Они обращались и исправлялись, каялись и примирялись съ небомъ, прежде чѣмъ положить свою напудренную голову подъ гильотину. Если такъ долго забытый старый мотивъ о кающейся Магдалинѣ теперь вновь всплываетъ на поверхность, то этотъ фактъ имѣетъ явно симптоматическое значеніе.

Въ серединѣ столѣтія сластолюбіе достигло своихъ крайнихъ предѣловъ. Всѣ наслажденія жизни были извѣданы. Неизбѣжно долженъ былъ наступить моментъ, когда послѣ возбуждающаго шампанскаго проснется тоска по черномъ хлѣбѣ, когда послѣ торжества утонченности и фривольности люди станутъ мечтать о блаженномъ состояніи простоты и добродѣтели.

Въ самый разгаръ торжествующей культуры вдругъ выступилъ писатель, заклеймившій ее эпитетомъ ничтожной,—писатель, горячо прославлявшій, въ противовѣсъ пресыщенности и изнѣженности, первобытное состояніе дикаря. Подобно тому, какъ Тацитъ указывалъ римлянамъ эпохи упадка на древнихъ германцевъ, такъ противопо-

лагалъ Жанъ-Жакъ-Руссо аристократическому обществу XVIII в. первобытнаго человѣка, превосходящаго культурнаго своей добродѣтелью. Только тамъ, гдѣ царятъ простые и честные нравы, гдѣ находящіеся въ естественныхъ отношеніяхъ естественные люди связаны другъ съ другомъ взаимной вѣрностью и любовью, можно найти истинное счастье. Со слезами на глазахъ изображалъ Руссо жизнь бѣдняковъ, всю прелесть интимной и тихой семейственности, сладостныя заботы о домѣ и дѣтяхъ, о садѣ и полѣ, несущія съ собой столько блаженства—весь этотъ міръ, уничтоженный вихремъ свѣтской жизни. Пусть аристократическое общество вернется въ это состояніе райской невинности, пусть научится у простого народа тому, что забыло въ атмосферѣ чрезмѣрно-утонченной цивилизаціи. Настоятельно совѣтуетъ онъ матерямъ самимъ кормить грудныхъ младенцевъ, ибо только вмѣстѣ съ материнскимъ молокомъ всасываютъ дѣти любовь къ родителямъ. Онъ звалъ людей къ религіозности. Если Вольтеръ, этотъ Мефистофель XVIII в., осыпалъ религію остроумными издѣвательствами, то Руссо снова поставилъ на мѣсто сомнѣнія вѣру.

Вольтеръ высмѣялъ апостола новаго ученія въ извѣстныхъ словахъ: «Когда читаешь ваши произведенія, то хочется бѣгать на четвереньках. Такъ какъ я вотъ уже 60 лѣтъ, какъ забылъ эту привычку, то, къ сожалѣнію, чувствую, что не смогу ее снова себѣ усвоить и потому предоставляю вести себя такъ естественно другимъ, болѣе васъ и меня достойнымъ такого поведенія».

Всѣ остальные были въ восторгѣ отъ произведеній Руссо. Въ особенности дамы увлекались новыми идеями. Имъ въ концѣ-концовъ надоѣло флиртовать съ остроумными аббатами, умѣвшими такъ изящно и холодно ухаживать. Такъ хотѣлось новыхъ ощущеній. Руссо удовлетворялъ этой потребности. Было такъ мило разыграть семьянинку послѣ того, какъ пришлось такъ долго быть только дамой. Было такъ пикантно кормить ребенка, среди блестящаго общества, подъ восторженными взглядами кавалеровъ. Пробуждалось и религіозное чувство. Послѣ господства вольнодумства и матеріализма было такъ ново и такъ изысканно исповѣдывать религію чувства. Послѣ того, какъ дамы проводили когда-то время среди пустыхъ удовольствій, казалось требованіемъ хорошаго вкуса вязать и шить дѣтское бѣлье для благотворительныхъ базаровъ или раздавать пирожное хорошенькимъ мальчикамъ-савойярамъ. Элегантныя свѣтскія дамы каялись въ своихъ грѣхахъ, посѣщали народныя школы, распредѣляли награды между дѣтьми, отличившимися хорошимъ поведеніемъ, становились филантропками и заглядывали въ квартиры бѣдняковъ, брали на руки ихъ младенцевъ и дарили имъ странные подарки, поношенныя шелковыя шали и вязанные шелковые кошельки. Онѣ опускались на колѣни передъ алтарями и участвовали въ процессіяхъ. На клавесинѣ онѣ разыгрываютъ уже мотивы не scherzo vivace, а сентиментальные. Въ Тюльери устраиваются духовные концерты, исполняются ораторіи Глука. Оргіи въ Пале-Ройяль должны были смѣниться оргіей добродѣтели, галантная пастораль—пасторалью нравственности.

Дидро облекъ идеи Руссо въ драматическую форму. Своими семейными драмами: Le père de famille и L'honnête femme онъ ввелъ въ моду «буржуазную трагедію» и «слезливую комедію». Если раньше увлекались легкомысленными салонными пьесами Кребильона и комическими операми Гретри, Земирами и Азорами, Окассенами и Николеттами, то теперь внимали съ восторгомъ этимъ плаксивымъ драмамъ, воспроизводившимъ въ идеализированномъ видѣ такъ трогательно, такъ добродѣтельно мѣщанскую жизнь.

Даже науки подверглись вліянію этого ученья. «Нѣжная любовь Людовика XIV къ семьѣ»—такъ гласила тема конкурснаго сочиненія, поставленная въ 1753 г. академіей наукъ. На тотъ же путь вступила и эстетика. Искусство обязано не развлекать, а исправлять, служить назиданіемъ добрымъ, предостереженіемъ—злымъ. Пластика и живопись должны стать моральными. Каждая картина, каждая скульптура должна быть выраженіемъ значительной нравственной идеи, наставленіемъ для зрителя.

Такой взглядъ былъ для старшаго поколѣнія художниковъ равносиленъ гибели. Фрагонара избѣгали, какъ присяжнаго художника развратниковъ—le premier peintre des Roués, какъ придворнаго художника Дюбарри и Гимаръ. За шесть или семь франковъ продавалъ онъ теперь картины, ранѣе приносившія ему столько же тысячъ. Въ особенности Буше, поэту легкомысленнаго двора Цитеры, пришлось испытать на себѣ отрицательную сторону происшедшей во вкусахъ перемѣны. На портретѣ, написанномъ въ 1780 г. шведомъ Роленомъ, онъ уже не тотъ блестящій кавалеръ, завсегдатай оперы, какимъ его изобразилъ въ 1743 г. Лундбергъ. Лицо испещрено морщинами усталости. Во взорѣ что-то безпокойное, неувѣренное. Какъ настоящій тигръ набросился на него Дидро. Позоръ, если еще выставляются картины художника, который всю жизнь провелъ съ проститутками. Онъ растерялъ всякое понятіе о порядочности и невинности. Только, какъ призракъ испорченнаго вѣка, живетъ онъ нынѣ, въ эпоху торжествующей добродѣтели.

Грезъ облекъ эти настроенія въ художественные образы.

Если Буше и Фрагонаръ заботились о томъ, чтобы доставить знатнымъ виверамъ пикантное удовольствіе, то подъ кистью Грёза картины становились нравственной проповѣдью. Подобно философамъ и романистамъ, провозглашаетъ онъ истину, что только въ хижинѣ живетъ неподдѣльная нѣжность, что только здѣсь еще можно найти любовь, дарующую счастье. Какъ у Дидро, и у Грёза всюду чувствуется патетическая преднамѣренность, нравственное наставленіе, желаніе растрогать. Подобно драмамъ современныхъ ему писателей, въ его картинахъ наглядно выступаетъ мораль: Haec fabula docet.

А такъ какъ свѣтское общество, послѣ веселаго канкана, было настроено на сентиментальный и плаксивый ладъ, то жизнь Грёза уподобилась тріумфальному шествію. Всѣ плакали вмѣстѣ съ нимъ добродѣтельными слезами при видѣ торжества добра и посрамленія зла.

До него народъ не игралъ никакой роли въ искусствѣ. Можно развѣ только указать на 12 рисунковъ Буше подъ заглавіемъ Cris de Paris, посвященныхъ изображенію разныхъ типовъ большого города—точильщика, коробейника, шарманщика, молочницы, продавщицы овощей, мальчика, продающаго каштаны и т. д. И однако даже въ этихъ гравюрахъ сказалось лишь старое увлеченіе живописной прелестью лохмотьевъ. Вспоминается собраніе гравюръ 1646 года, на которыхъ Аннибале Караччи изображалъ болоньскіе уличные типы. Когда эти странныя фигуры поднимали свои рѣзкіе голоса, то ихъ крики вносили въ уличную картину большого города настроніе какъ бы карнавала. Обычно, впрочемъ, и здѣсь рѣчь идетъ объ эротической темѣ. Буше пишетъ своихъ цвѣточницъ, хорошенькихъ, несовершеннолѣтнихъ дѣвочекъ, съ голыми ножками, представляющихъ такую вкусную пищу для вожделѣній богатыхъ ловеласовъ. Или мы видимъ хорошенькихъ прачекъ:

Fais tes efforts autant, qu'il te plaira,
Ton linge, Iris, jamais n'égalera
De ton beau sein la blancheur naturelle.
On y voit tout l'éclat de la neige nouvelle [1]).

Такъ гласила галантная подпись. Подобнымъ комментаріемъ снабжены также гравюры, изображающія хорошенькихъ гладильщицъ, камеристокъ, дѣвушекъ, подающихъ шоколадъ. На рисункахъ Фрагонара порой появляются молодыя работницы, мѣняющія рубашку передъ сномъ.

Теперь подъ эгидой философіи Руссо къ «третьему сословію» стали относиться иначе. Оказалось, что Аркадія, которую раньше искали на островѣ Робинзона Крузо, существуетъ тутъ же рядомъ. Люди приходили въ восторгъ, знакомясь съ честными нравами народа. Насыщавшее салоны благоуханіе такъ надоѣло, что они съ наслажденіемъ вдыхали запахъ собачекъ, кошекъ и куръ, толпившихся въ комнатахъ честныхъ бѣдняковъ такъ же свободно, какъ будто они на дворѣ или въ конурѣ. Всѣ помѣшаны на семейномъ счастьѣ. Александръ Роленъ изображаетъ въ 1785 г. герцога Ларошфуко, какъ «онъ возвращается изъ своихъ имѣній въ лоно семьи». Другіе ставятъ своей задачей дать сентиментальную варіацію мотива о семейномъ счастьѣ сельскихъ жителей, когда-то такъ грубовато разработаннаго Остаде и Стееномъ. Честные крестьяне заняты, напр., лущеніемъ гороха у очага. Отецъ разсказываетъ исторіи. Мать слѣдитъ съ сіяющимъ лицомъ, какъ ея ребенокъ дѣлаетъ первые шаги. Или она цѣлуетъ его. Развѣ такіе «материнскіе поцѣлуи»—baisers maternels—не доставляютъ болѣе чистое счастье, чѣмъ тѣ чувственные, которыми обмѣниваются въ свѣтѣ? А эти комнаты съ деревянными птичьими клѣтками, съ веретеномъ, съ глиняной посудой, съ лѣстницей, ведущей на сѣновалъ,—развѣ все это не мило!

---

[1]) Сколько бы ты ни мыла бѣлье твое, Ирида, оно никогда не сравнится съ естественной бѣлизной твоей прекрасной груди, подобной только что выпавшему сверкающему снѣгу.

Уже старшее поколѣніе художниковъ вступило на этотъ путь изображенія семейнаго мѣщанства. Буше показываетъ, какъ вечеромъ молодыя матери нѣжно кормятъ съ ложечки своихъ младенцевъ. Фрагонаръ подписываетъ свои картины, на которыхъ молодые супруги предаются мечтамъ у колыбели своихъ дѣтей: «Семейныя радости». Филиппъ Луи Париза создаетъ своихъ молодыхъ крестьянокъ, сидящихъ, подобно настоящимъ мадоннамъ, на краю луга со своими дѣтьми.

Главная доля успѣха выпала однако на долю Грёза, какъ потому, что онъ болѣе другихъ, слѣдовавшихъ за общимъ теченіемъ скорѣе противъ воли, заботился о созданіи чувствительнаго настроенія, такъ и потому, что онъ рѣзче другихъ подчеркивалъ моральную тенденцію. Въ его картинахъ налицо всѣ элементы того, что въ дурномъ смыслѣ принято называть жанровою живописью. Поэзія простоты его не удовлетворяетъ. Все должно стать событіемъ первостепенной важности. Такъ какъ естественное выраженіе лица, естественные оттѣнки чувства кажутся ему недостаточными для достиженія поставленной имъ цѣли, то онъ все переводитъ на языкъ театральности. Подобно актеру-виртуозу старой школы выкрикиваетъ онъ свои тирады и подчеркиваетъ, повышая голосъ, мѣста, гдѣ должны хлопать клакеры. Эта черта дѣлаетъ его въ нашихъ глазахъ несноснымъ декламаторомъ, зато при жизни она доставила ему не мало аплодисментовъ.

Уже первая его картина «Отецъ семейства, читающій дѣтямъ Библію» (1755), сдѣлала его знаменитостью. Почтенный крестьянинъ читаетъ напыщеннымъ тономъ священника. Растроганные, съ напряженнымъ вниманіемъ слушаютъ его жена, шесть человѣкъ дѣтей и старая бабушка. Послѣ атеизма остряковъ-философовъ свѣтскому обществу было пріятно слышать о существованіи такой простосердечной религіозности. Производило впечатлѣніе и многочисленное потомство почтеннаго отца семейства. Дама эпохи Рококо относилась къ материнскимъ радостямъ пренебрежительно. Она не хотѣла рожать, не грѣша, какъ Марія Дѣва, а грѣшить, не рожая. Теперь, какъ показываютъ мемуары Мармонтеля, «бѣдняку» завидовали и за его плодовитость.

Подобно библейскому патріарху, держитъ онъ на картинахъ Грёза въ рукахъ свой скипетръ среди многочисленнаго потомства. Живы еще и добрый прадѣдъ и честный дѣдъ какъ съ отцовской, такъ и съ материнской стороны. Даже дяди, тетки, двоюродные братья и сестры устроили въ семьѣ свое гнѣздо и привязаны другъ къ другу съ преданной нѣжностью. Рядомъ съ тихимъ семейнымъ счастьемъ этихъ людей свѣтскія удовольствія показались аристократкамъ такими пустыми и вымученными. Не мало были онѣ удивлены при видѣ того, съ какой библейской торжественностью совершались въ этой средѣ всѣ событія жизни. Въ аристократическомъ классѣ помолвка не болѣе, какъ чисто дѣловой, совершенно безразличный актъ. Аристократка выходила замужъ за одного, чтобы стать предметомъ ухаживанія для другихъ. Подписывался свадебный контрактъ, женихъ цѣловалъ руку невѣстѣ—вотъ и все. Въ народѣ, напротивъ, еще крѣпко держится убѣжденіе, что бракъ—таинство.

На выставленной Грёзомъ въ 1781 г. картинѣ «Деревенская невѣста» соединены двѣнадцать фигуръ. Торжественнымъ жестомъ вручаетъ отецъ зятю приданое и даетъ ему на путь-дорогу мудрые совѣты и глубокомысленныя наставленія. Съ чувствомъ стыдливости и преданности отдаетъ молодая дѣвушка свою руку возлюбленному. Мать шепчетъ ей на ухо ободряющія и утѣшающія слова. Какъ на существо высшаго порядка смотрятъ на нее въ благоговѣйномъ молчаніи сестры.

«Привѣтъ тебѣ, дорогой Грёзъ, оставайся нравственнымъ и когда наступитъ время и тебѣ придется покинуть жизнь, среди твоихъ созданій не будетъ ни одного, о которомъ тебѣ пришлось бы вспомнить съ чувствомъ раскаянія».

Такими словами привѣтствовалъ Дидро слѣдующую картину Грёза: «Паралитикъ», появившуюся въ Салонѣ 1783 г. Грезъ разсказываетъ въ ней о томъ, съ какой самоотверженной преданностью, совершенно въ духѣ завѣтовъ Библіи, ухаживаютъ добрыя дѣти мѣщанства за своими больными родителями. Вѣдь кто не почитаетъ отца и мать, тотъ не будетъ счастливъ и недолго проживетъ на землѣ. Эту тему Грёзъ воспроизвелъ въ двухъ картинахъ «Проклятіе отца» и «Наказанный сынъ». Гремя, какъ олимпіецъ Зевесъ, бросаетъ старикъ свое проклятіе въ лицо сбившемуся съ пути сыну, тогда какъ мать заливается слезами, а младшіе братья и сестры смотрятъ на опальнаго боязливо и робко. Проходятъ годы. Познавъ, что только благословеніе родителей залогъ счастья дѣтей, возвращается кающійся сынъ назадъ въ родительскій домъ. Съ трясущимися колѣнями, какъ нищій, съ мольбой стоитъ онъ на порогѣ и проситъ прощенія. Увы! Слишкомъ поздно! Трагическимъ жестомъ указываетъ мать на трупъ старика, который со всѣхъ сторонъ обступили, рыдая, плача и стеная, дѣти и внуки.

Начавъ подобными, задуманными, какъ циклъ, картинами, Грёзъ задался цѣлью написать цѣлый романъ въ 28 картинахъ подъ заглавіемъ «Базиль и Тибо», въ которомъ хотѣлъ показать послѣдствія хорошаго и плохого воспитанія: циклъ долженъ былъ завершиться судомъ Базиля надъ его другомъ убійцей Тибо. Грёзъ не выполнилъ этого замысла.

Вмѣсто него онъ выставилъ въ слѣдующемъ салонѣ двѣ картины, воспроизводившія въ духѣ Руссо тему о материнскихъ обязанностяхъ. Молодая мать передаетъ—вопреки ученію философа—своего младенца кормилицѣ. Разлука происходитъ среди горячихъ слезъ всей семьи. И все-таки Руссо правъ! Слѣдующая картина изображаетъ, какъ ребенокъ возвращается домой крѣпкимъ мальчикомъ. Вся семья сіяетъ отъ счастья. И что же! Ребенокъ не узнаетъ своей матери и бѣжитъ, чтобы спрятаться, къ кормилицѣ. Мораль: только матери, исполняющія свои обязанности, могутъ, быть увѣренными въ любви своихъ дѣтей.

Молодая мать, преданная заботамъ о дѣтяхъ—такова излюбленная тема Грёза. Онъ изображаетъ ее, какъ она кормитъ младенца, или какъ она сидитъ рядомъ съ мужемъ у колыбели, съ сердцемъ, полнымъ нѣжныхъ мыслей. И даже когда онъ изображаетъ не моло-

дыхъ матерей, а просто дѣвушекъ или женщинъ, онъ всегда подчеркиваетъ такъ или иначе, что истиннымъ ихъ назначеніемъ является материнство, кормленіе дѣтей. На его дамскихъ портретахъ дамы изображены обыкновенно съ раскрытымъ корсажемъ, онѣ обнаруживаютъ свою грудь, какъ священный символъ. Маленькія дѣвочки запеленали кошечку и ласкаютъ ее, какъ ребеночка. Или онѣ играютъ въ куклы, ибо важно, чтобы уже въ дѣтскомъ сердечкѣ зародилось чувство материнства. Никогда онѣ не носятъ стѣсняющаго корсета: свободно должна развиться грудь. Между тѣмъ какъ женщина эпохи Рококо всю жизнь оставалась дѣвушкой, дѣвушки Грёза уже подростками являются женщинами.

Порой подпись гласитъ: La laitière. Такими молочницами являются всѣ онѣ. Есть тѣсная связь между внѣшностью этихъ юныхъ дамъ и ихъ деревенскимъ развлеченіемъ, состоящимъ въ томъ, чтобы рано поутру доить, по примѣру Маріи-Антуанетты, коровъ. Блондинки носятъ въ волосахъ голубую ленту, брюнетки—розовую. Большіе каріе глаза смотрятъ вдаль. Въ нихъ и предчувствіе и вопросъ. Слегка надуты губки. И всегда эффектъ картины—въ преднамѣренномъ контрастѣ между сіяющими очаровательно невинными дѣтскими глазами, смотрящими такъ наивно, и развитыми пышными формами женскаго тѣла.

Невинность приводитъ теперь въ экстазъ. Символами невинности были тѣ маленькія овечки, которыя паслись въ Petit Trianon. Многочисленныя аллегоріи изображаютъ, какъ невинность укрывается въ объятіяхъ справедливости. И однако Грёзъ напоминаетъ священника, который одной рукой благословляетъ, а другой — дѣлаетъ циничные жесты. Въ его экстатической невинности очень много извращенности. Онъ умѣетъ производить еще болѣе раффинированное, чѣмъ Буше, впечатлѣніе, показывая, какъ молодыя дѣвушки рано утромъ опускаются въ рубашкѣ, съ голыми ногами, слегка накинувъ на плечи платокъ, на колѣни передъ дѣвичьей постелью и произносятъ свою утреннюю молитву. Благочестивый мотивъ еще рѣзче подчеркиваетъ пикантность ситуаціи.

И, однако, даже и въ такихъ картинахъ Грёзъ остается художникомъ-моралистомъ. Рядомъ съ дѣвушкой, приносящей Амуру въ жертву голубя, стоитъ Марія Магдалина, кающаяся грѣшница, взглядомъ Ніобеи умоляющая небо о прощеніи. Не чувственныя радости изображаетъ онъ, а тоску по потерянной невинности. Растерянным взоромъ, точно испуганная лань, смотритъ бѣдная дѣвушка, кувшинъ которой разбился: «О, отдай мнѣ мою невинность! Верни потерянное счастье»... Въ невыразимомъ горѣ, съ глазами, полными слезъ, глядитъ другая дѣвочка на умершую пташку.

«Не думайте,—писалъ Дидро,—что рѣчь идетъ о кувшинѣ, о зеркалѣ или птичкѣ. Молодыя дѣвушки оплакиваютъ бо́льшее и не безъ основанія».

Эта смѣсь плаксиваго морализма и пряной извращенности сдѣлала Грёза истиннымъ художниковъ вѣка. Не слѣдуетъ думать, будто жажда исправленія была тогда очень глубока. Простота и добродѣтель

были только фасадомъ. Пусть съ внѣшней стороны Тріанонъ, эта миніатюрная Вѣна Маріи Антуанетты, представлялъ видъ сельской усадьбы. У подножія лѣсистыхъ холмовъ, на берегу тихаго пруда, тянулись крестьянскія хаты. Были тамъ и ферма и мельница, молочное заведеніе и голубятня. Вблизи работали рыбаки и прачки. Дамы носили соломенныя шляпы, введенныя въ моду пасторальнымъ вкусомъ. На лугу принцы и принцессы играли въ пастуховъ и пастушекъ, пасущихъ овецъ и козъ.

Въ самомъ замкѣ все было, однако, похоже на искусственную деревню, которую принцъ Конде выстроилъ себѣ въ паркѣ Шантильи. Тамъ тоже были крестьянскія избы—мельница, рига, конюшня, деревенскій трактиръ. И, однако, ни одно изъ этихъ помѣщеній не служило той цѣли, на которую намекала его внѣшность. Въ трактирѣ была устроена господская кухня, въ конюшнѣ находилась библіотека, въ харчевнѣ—бильярдная, въ ригѣ—элегантная спальня и два будуара. Такъ и въ Тріанонѣ цѣлый флигель былъ занятъ кухнями. Въ одной готовились холодныя блюда, въ другой—entremets, въ третьей—entrées, въ четвертой—рагу, въ пятой—жареное, въ шестой—паштеты, въ седьмой—торты и пирожное.

Кавалеры должны были являться обязательно въ красномъ мундирѣ и бѣломъ, затканномъ золотомъ жилетѣ. Рига была большой бальной залой. Порою, когда танцы устраивались на вольномъ воздухѣ, въ палаткѣ, приглашали, забавы ради, изъ окрестности красавцевъ-парней и смѣялись отъ всей души надъ ихъ неуклюжими движеніями и манерами. Вообще же паркъ на далекомъ разстояніи былъ закрытъ для всѣхъ, не принадлежавшихъ ко двору. Объ этомъ говорила надпись: De par la reine. Даже король имѣетъ право посѣтить королеву въ Тріанонѣ только послѣ предварительнаго приглашенія. Да и вообще здѣсь исполняются всѣ требованія этикета. Королева совершаетъ свое lever въ присутствіи всѣхъ придворныхъ дамъ. Ея придворный штатъ, въ числѣ 498 человѣкъ, стоитъ ежегодно 45 милліоновъ. На развлеченіе игрой было назначено 30.000 фр., на туалетъ—120.000 фр., превращавшихся, однако, постоянно въ 140.000 фр. Для каждаго изъ четырехъ сезоновъ обязательно изготовлялись: 12 придворныхъ костюмовъ, 12 фантастическихъ и 12 парадныхъ. Въ годъ у одной только модистки покупались для королевы 300 фишю.

Madame Матиньонъ, одна изъ придворныхъ дамъ, платила своему парикмахеру 240.000 фр. жалованья. Профессія парикмахера была тогда столь важной, что они обратились къ королю съ прошеніемъ уравнять ихъ въ общественномъ отношеніи съ художниками. Ибо, подобно послѣднимъ, парикмахеръ «работаетъ творческой рукой, искусство его предполагаетъ геніальность, такъ какъ оно искусство свободное и либеральное». Страусовыя перья и рубиновыя шпильки украшали прически огромной вышины. Въ какой-нибудь одинъ годъ Марія Антуанетта купила на 700.000 фр. брилліянтовъ. Однажды она подарила дофину карету, колеса и украшенія которой состояли изъ позолоченнаго серебра, изъ рубиновъ и сапфировъ. Ежегодно королева сжигала на 157.000 фр. восковыхъ свѣчей. Не вполнѣ сгорѣвшія

получала одна изъ камеристокъ, извлекавшая изъ нихъ ежегодный доходъ въ 50.000 фр. А что нравственность, несмотря на всю видимость, нисколько не улучшилась, видно изъ одной фразы Journal des Modes: если Людовикъ XVI и не содержитъ maitresses, зато другія содержатъ maîtres.

Творенія Грёза отличаются той же дѣланной естественностью, той же нравственностью пополамъ съ безнравственностью. На его картинахъ живетъ добродѣтельный чувствительный человѣкъ, о которомъ грезилъ исходящій XVIII вѣкъ. Даже искусственность, театральная аффектація его картинъ были совершенно въ духѣ времени. Люди воображали, что ушли такъ далеко на пути добродѣтели, что находили нужнымъ оповѣстить объ этомъ весь міръ съ декламаторскимъ паѳосомъ. Они приходили въ такой восторгъ при мысли о томъ, что вспомнили объ обездоленныхъ, что плакали слезами умиленія надъ собственной сердечной добротой. Такъ же напыщенно и ходульно, какъ Грёзъ, говорили о добротѣ народа писатели и государственные люди. Вся человѣческая жизнь для нихъ мелодрама, завершающаяся побѣдой добра и наказаніемъ зла. И, конечно, то была жестокая иронія судьбы, если исторія совершила свой судъ въ иномъ духѣ, если эта розовая мечта о невинности и простотѣ закончилась кровавой бойней, если «бѣднякъ», «человѣкъ изъ народа» оказался вовсе не такой кроткой овечкой, какой его себѣ представляло аристократическое общество.

Мѣщанская пастораль вызвала къ жизни даже еще и другого рода пастораль: античную. Эпоха все же слишкомъ тосковала по простотѣ. Стремленіе Руссо къ простотѣ нравовъ соединилось съ стремленіемъ къ простотѣ формы. Отъ Рококо перешли къ грекамъ. Предавались мечтамъ о томъ буколическомъ времени, когда еще не существовало пудры, корсета и кринолина, когда женщины ходили по землѣ прекрасными богинями, а мужчины отдыхали со свирѣлью около своихъ стадъ. Люди стали, къ тому же, нравственными. Прически стали принимать форму à la Diane. А съ тѣхъ поръ, какъ аббатъ Бартелеми издалъ свое «Путешествіе Анахарсиса»—«Voyage du jeune Anacharsis»—весь Парижъ превратился въ Аѳины. Балы смѣнились «анакреонтическими праздниками». Дамскіе кушаки украшались теперь красными фигурами на черномъ фонѣ, въ стилѣ живописи на греческихъ вазахъ. Мужчины носили boîtes à la grecque. Изъ модныхъ магазиновъ увлеченіе перешло въ мастерскія художниковъ. Архитектора углублялись въ сочиненія Витрувія, придавали своимъ сооруженіямъ спокойныя линіи греческихъ храмовъ. Въ 1755 г. Суффло создалъ Пантеонъ. Въ 1783 г. Гриммъ пишетъ: «Съ нѣкотораго времени вошли въ моду античный орнаментъ и античныя формы. Пристрастіе къ нимъ такъ велико, что теперь все дѣлается à la grecque. Внѣшнія и внутреннія украшенія домовъ, мебель, золотыя и серебряныя бездѣлушки—все носитъ на себѣ печать греческаго вкуса». Даже пристрастіе Дидро къ морализующему слезливому жанру Грёза слилось въ началѣ 80-хъ г. съ увлеченіемъ античной древностью. Онъ читаетъ лекціи объ античномъ вкусѣ, требуетъ пластической красоты, простыхъ чистыхъ линій.

Послѣдніе годы Маріи Антуанетты знаменуютъ собою апогей античной пасторали. Королева хочетъ стать «естественной», а образцомъ этой естественности являются для нея греки. И вотъ она изгоняетъ изъ Тріанона этикетъ, ея любимымъ музыкальнымъ инструментомъ становится арфа, она заказываетъ себѣ платья греческаго покроя. Цвѣтъ невинности такой же бѣлый, какъ и цвѣтъ греческихъ статуй. Въ простомъ бѣломъ муслиновомъ платьѣ, съ бѣлымъ, свободно накинутымъ на плечи, фишю, съ простой соломенной шляпой на головѣ, съ тросточкой въ рукѣ, въ сопровожденіи одного только слуги—такъ гуляетъ она по аллеямъ Тріанона. Такъ велика была теперь ея страсть къ простотѣ, что жалобы на ея расточительность модницы смѣнились жалобами купцовъ: новая мода наноситъ ущербъ родной индустріи, въ особенности ліонской шелковой промышленности.

Вьенъ, сумѣвшій придать своимъ картинамъ внѣшній видъ античныхъ геммъ, является первымъ среди этихъ анакреонтиковъ, а еще изящнѣе отражается античная пастораль въ твореніяхъ г-жи *Виже Лебренъ*. Характерно, что вѣкъ галантности создалъ и первыхъ міровыхъ художницъ, Розальбу и Виже.

Виже была, вѣроятно, очень очаровательной дѣвушкой. Отличающія ея юношескіе портреты мальчишескія черты были ей, вѣроятно, такъ же на руку, какъ и ея талантъ. Ея мастерская сдѣлалась средоточіемъ Парижа, гдѣ встрѣчались всѣ свѣтила дипломатіи, литературы и театра. Было пикантнѣе заказать свой портретъ молодой дѣвушкѣ, чѣмъ почтенному академику. Знатные и высокопоставленные мужчины цѣнили въ ней красивую женщину еще болѣе, чѣмъ талантливую художницу. Марія Антуанетта и ея придворныя дамы также позировали ей. И уже въ однѣхъ только этихъ картинахъ, слѣдовавшихъ одна за другой въ короткое время, содержится цѣлая глава культурной исторіи.

На первыхъ Марія Антуанетта изображена еще съ огромнымъ тупэ, въ шляпѣ, украшенной страусовыми перьями и жемчугомъ. Потомъ она превращается изъ салонной дамы въ мать. Она сидитъ въ дѣтской у колыбели младшаго ребенка, какъ насѣдка, стерегущая цыплятъ. Слѣдующій портретъ изображаетъ ее въ бѣломъ платьѣ, въ соломенной шляпѣ и съ тросточкой, гуляющей по парку. Въ 1775 г. началась освободительная война американцевъ и французы принялись демонстративнымъ образомъ подражать простотѣ американскихъ гражданъ. На послѣднихъ картинахъ она и ея придворныя дамы изображены въ видѣ музъ: одѣтыя въ греческій костюмъ, увѣнчанныя лаврами, онѣ играютъ на арфахъ.

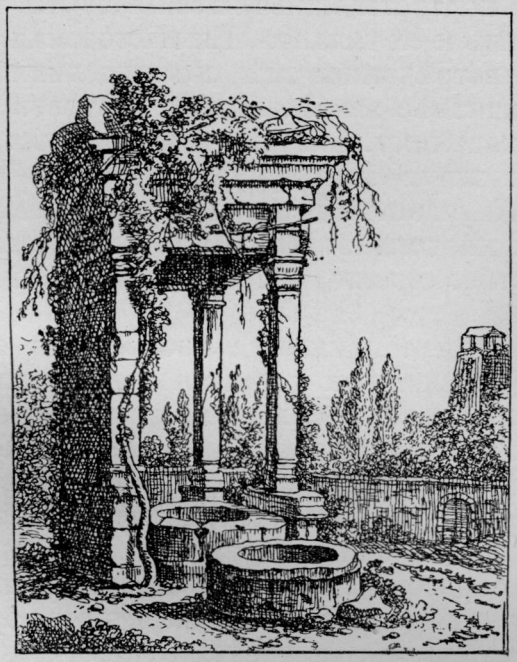
Mademoiselle Виже вышла тѣмъ временемъ замужъ за богатаго торговца художественными произведеніями Лебрёнъ, и въ ея домѣ начались тѣ литературные soupers à la grecque, которыя бросаютъ такой яркій свѣтъ на всю эпоху.

«Все—костюмъ, нравы, удовольствія, столъ—были выдержаны въ аѳинскомъ духѣ. Сама m-me Виже была Аспазіей, аббатъ Бартелеми, въ греческомъ хитонѣ, съ лавровымъ вѣнкомъ на головѣ, читалъ стихи, г-нъ Кюбьеръ игралъ, въ качествѣ Мемнона, на золотой

лирѣ, а юноши прислуживали, какъ рабы, за столомъ. А самый столъ былъ уставленъ античными сосудами и всѣ блюда были древнегреческія».

Этому браку обязаны мы и ея лучшими картинами, тѣми, гдѣ она изобразила себя вмѣстѣ съ дочкой. Когда говорятъ объ этихъ автопортретахъ, сейчасъ же вспоминается тотъ, который хранится въ Луврѣ. Она сидитъ полунагая, съ голубой лентой въ волосахъ, обвивъ голыми руками дочку. Вся группа выстраивается въ строго пирамидальномъ порядкѣ и, однако, производитъ такое естественное впечатлѣніе, точно она наитіе счастливаго мгновенія. Если нѣкоторыя танагрскія фигуры кажутся выписанными прямо изъ Парижа, то здѣсь изящная грація Рококо сочеталась въ одну очаровательную гармонію съ эллинской красотой.

Отъ такихъ произведеній вѣетъ удивительно тонко схваченнымъ эллинизмомъ въ духѣ Ѳеокрита, настроеніемъ цѣлой эпохи, упивавшейся, прежде чѣмъ умереть, солнцемъ древняго міра красоты, мечтательно внимавшей мягкимъ звукамъ пастушеской свирѣли, тогда какъ снизу уже доносилась барабанная дробь новаго вѣка.



Тьеполо.

Восемнадцатый вѣкъ былъ эпохой скрещенія двухъ культуръ. Подобно Янусу онъ имѣлъ два лика: одинъ глядѣлъ въ прошлое, другой—въ будущее.

Старое умирало. Зарождалась новая жизнь.

Такъ понятно, что въ этой борьбѣ стараго и новаго страны со древней культурой стояли на сторонѣ отживающей старины. Въ особенности Венеція, всегда отставшая на десятилѣтія отъ общаго развитія искусства, оставалась и теперь вѣрна этой привычкѣ. Само собой понятно, впрочемъ, что Венеція XVIII в. уже не имѣла ничего общаго съ Венеціей эпохи барокко.

Въ одномъ мѣстѣ своего романа «Огонь» Аннунціо говоритъ о царящемъ въ Венеціи духѣ:

«Въ каждомъ живетъ здѣсь подобная бабочкѣ, порхающей на поверхности души, маленькая душа, маленькій духъ-шутникъ, часто соблазняющій насъ, часто склоняющій насъ къ низьменнымъ удовольствіямъ. То, что теперь раздается со струнъ гитаръ, это и есть маленькая душа Венеціи. Истинная ея душа совсѣмъ иная. Она соткана изъ серьезности, торжественности и печали».

Въ XVIII в. эта истинная душа Венеціи нарумянилась свѣтскими румянами. На поверхности жизни порхала маленькая душа, маленькій духъ-шутникъ. Венеція, когда-то строго-церковный городъ, оплотъ контръ-реформаціи, стала теперь свѣтской и легкомысленной, стала граціей и смѣхомъ. Одѣтые въ свѣтло-розовое и свѣтло-голубое пастушки изъ Тріанона совершили свой въѣздъ и въ этотъ уголокъ византійскаго міра. Есть у Фавретто картина: «На Пьяцеттѣ». По гладкимъ каменнымъ плитамъ площади св. Марка, передъ лоджеттой съ ея свѣтло-мраморными колоннами и сверкающей рѣшеткой кишитъ, въ часъ променада, элегантная красочная толпа. Слышится говоръ, мелькаютъ лорнетки, рыцарски кланяются кавалеры царицамъ красоты. Такова была Венеція Гольдони, Гоцци и Казановы, старый волшебный городъ, обвѣянный блескомъ былого величія, забывшій свою прежнюю серьезность и мрачность, чтобы въ лихорадочномъ весельѣ, среди громкаго праздничнаго ликованія отпраздновать, напѣвая и кокетничая, свою эпоху Рококо.

Первымъ вступилъ на этотъ свѣтсткій, мірской путь Джьамбаттиста *Пьяцетта*.

Его мадонны являются мадоннами только по имени. На самомъ дѣлѣ то просто молодыя матери, играющія съ своими младенцами. Дѣвочки-подростки—обычная тема его картинъ. Молодыя дѣвушки, находящіяся въ томъ соблазнительномъ возрастѣ, когда первое длинное платье скрываетъ граціозныя ножки, мечтаютъ, капризничаютъ, смѣются, смотрятъ въ міръ невинными и все же полными предчувствія глазами.

Все въ новыхъ и новыхъ варіаціяхъ возвращается этотъ типъ дѣвочки-подростка у послѣдователей Пьяцетты. *Ротари* былъ наиболѣе тонкимъ изобразителемъ этихъ распускающихся, какъ бутонъ, молодыхъ дѣвушекъ. Онъ воспроизводилъ этихъ хорошенькихъ дѣтей въ самыхъ разнообразныхъ ситуаціяхъ: дѣвочка заснула надъ своей книгой и ее дразнитъ ея юный чичисбей, или она занята шитьемъ и грезитъ о сказочныхъ принцахъ, или она одѣта цыганкой и кружитъ головы старикамъ.

Вслѣдъ за нимъ написалъ потомъ Пьетро *Лонги* всю хронику Венеціи, далъ Венеціи то, что Патеръ сдѣлалъ для Парижа.

Въ продолженіе столѣтій венеціанка была осуждена на гаремную жизнь въ восточномъ духѣ. Никогда глазъ художника не проникалъ въ тайны сераля. Теперь врата его раскрылись. Джентильдонна стала свѣтской дамой, царицей литературнаго салона. Фигуру этой патриціанки и сдѣлалъ Лонги объектомъ своего изученія, не переставая приглядываться къ ней, пока не сказалъ о ней всего, что можно было сказать: отъ lever и до ея возвращенія домой съ бала. Всюду слѣдовалъ онъ за ней—въ спальню, въ будуаръ, на прогулку, въ игорныя залы Ридотто, къ гадалкѣ и эти свои наблюденія, болѣе, впрочемъ, дѣловыя, чѣмъ остроумныя и глубокомысленныя, онъ увѣковѣчилъ въ своихъ картинахъ. Камеристка помогаетъ синьорѣ при ея туалетѣ, горничная подаетъ шоколадъ, чичисбей читаетъ вслухъ, портной показываетъ новое платье, заказанное синьорой,—таково содержаніе произведеній Лонги, имѣющихъ и потому еще большое культурно-историческое значеніе, что внутренность комнатъ даетъ такое документальное изображеніе тогдашней Венеціи.

Рядомъ съ упомянутымъ жанристомъ работали очень тонкіе пейзажисты. Оба *Каналетто*, Антоніо и Бернардо, воспроизводили благородную красоту венеціанской архитектуры, фантастическій блескъ церквей, ветхую пышность дворцовъ, а Франческо *Гварди* воспѣвалъ сверкающій огонь, горящій надъ лагунами, мраморныя палаццо, колонны и балконы, арки и лоджи которыхъ таинственно отражаются въ водѣ.

Если картины обоихъ Каналетто мертвые архитектоническіе виды, то въ произведеніяхъ Гварди бьется пульсъ венеціанской жизни. Венеція эпохи Рококо, Венеція танцоровъ и фланёровъ, Венеція, превратившая жизнь въ праздникъ, нашла въ немъ своего наиболѣе тонкаго истолкователя. Въ домино и баутѣ, съ крошечной черной маской, похожей на мушку, на лицѣ, движется, кокетничая и интригуя,

нарядная толпа по площади Марка, ставшей бальной залой. На Пьяцеттѣ показываютъ свои фокусы акробаты и плясуны на канатѣ, на каналѣ устраивается состязаніе. По сѣрому зеркалу лагунъ скользятъ украшенныя цвѣтами гондолы съ пѣвцами серенадъ и смѣющимися зрителями.

Разсматривая картины этихъ мастеровъ, выносишь такое впечатлѣніе, будто Венеція стала въ XVIII в. настоящимъ ville d'amour, городомъ поющихъ гондольеровъ. Творенія другого художника доказываютъ, что не умерла еще и старая душа Венеціи. Она всегда была оплотомъ церкви. Осталась она и въ XVIII ст. убѣжищемъ религіозной мысли. Въ эпоху Вольтера и Казановы, когда искусство всей Европы давно забыло о небѣ и стало сплошнымъ fête galante—галантнымъ праздникомъ—Венеція, родина муранской школы, Лотто и Тинторетто, произвела еще одного художника, въ твореніяхъ котораго старое церковное искусство сказало свое послѣднее слово, прежде чѣмъ замолкнуть навсегда.

Тьеполо изображалъ рѣшительно все. Ни одна область темъ, никакая техника не были чужды ему. Въ Венеціи какъ разъ царила страсть строительства. Бальдассаре Лонгена, Коминелли и ихъ ученики создавали тѣ дворцы, которые теперь еще придаютъ городу на лагунахъ его фантастическій, сверкающій отпечатокъ: фасадъ представлялъ собой дикое попурри гермъ и атлантовъ, колоннъ и картушъ. Внутри зіяла пустота, царилъ холодъ. Этотъ пробѣлъ и заполнилъ Тьеполо. Онъ сдѣлался изобразителемъ современныхъ празднествъ, наполнилъ, какъ воскресшій Веронезе, комнаты солнечнымъ свѣтомъ своего сверкающаго искусства. Въ палаццо Редзонико изображенъ тріумфъ бога солнца, въ палаццо Лабія—тема изъ эпохи упадка римской республики: пиръ и отъѣздъ Клеопатры. Онъ украсилъ виллу Вальмарана, недалеко отъ Виченцы, сценами изъ Гомера, Вергилія, Аріосто и Тассо, дворецъ Клеричи въ Миланѣ—апофеозомъ Аполлона, дворецъ Каносса въ Веронѣ—торжествомъ Геркулеса, а архіепископскій дворецъ въ Удинѣ—паденіемъ Люцифера.

Дѣятельность его не ограничилась одной Италіей. Она охватывала также католическій югъ Германіи и Испанію. Въ 1750 г. онъ приступилъ къ декорированію императорской резиденціи въ Вюрцбургѣ—въ вестибюлѣ онъ изобразилъ, какъ четыре части свѣта преклоняются передъ франконскимъ герцогствомъ, въ императорской залѣ—сцену изъ славнаго прошлаго города: императоръ Барбаросса вѣнчается въ 1156 г. съ красивой бургундской принцессой Беатриссой и назначаетъ вюрцбургскаго епископа свѣтскимъ государемъ надъ франконскимъ герцогствомъ. Въ королевскомъ дворцѣ въ Мадридѣ онъ украшаетъ залъ лейбъ-гвардіи кузницей Вулкана, переднюю—апофеозомъ Испаніи, а тронный залъ—изображеніемъ испанскихъ провинцій.

Впрочемъ, подобное указаніе содержанія его произведеній ничего не говоритъ ни уму, ни сердцу. Искусство Тьеполо не дидактическая стѣнопись. Оно—декоративная музыка, наполняющая домъ ликующими аккордами. Ограниченное четырьмя стѣнами пространство точно становится безграничнымъ. Взоръ падаетъ на далекія великолѣпныя

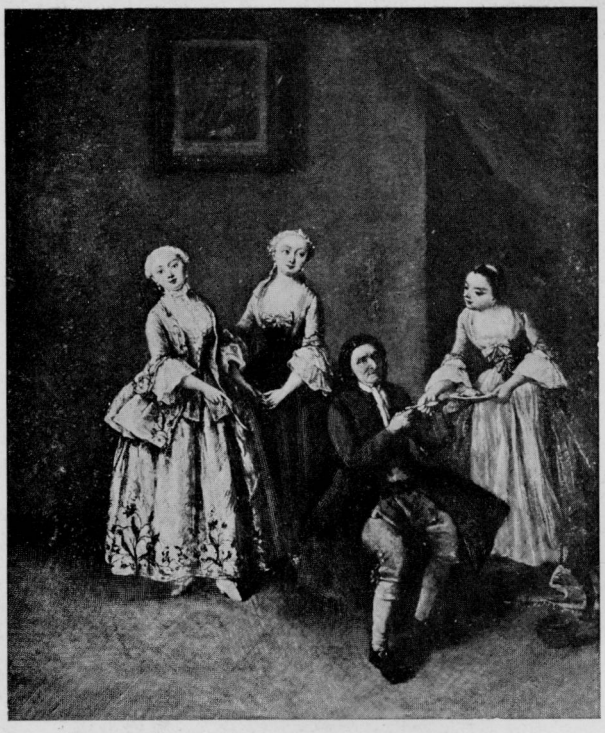
зданія, на залитые солнцемъ пейзажи, на эфиръ безпредѣльнаго неба. Въ дикомъ вакхическомъ экстазѣ носятся ангелы и геніи; они поютъ, смѣются, кувыркаются. Мчатся на бѣлыхъ иноходцахъ, съ развѣвающимися знаменами въ рукахъ, молодые витязи. Поднимаются украшенныя балдахиномъ, покоющіяся на колоннахъ лоджіи, пышныя лѣстницы и террасы, античные храмы и мраморныя статуи боговъ. Съ высоты балконовъ смотрятъ празднично одѣтые люди. Играютъ музыканты. Проходятъ и уходятъ слуги, среди нихъ нубійцы въ пестрыхъ восточныхъ одѣяніяхъ. Проносятся мимо желтолицыя египтянки на украшенныхъ золотомъ слонахъ, паломники, идущіе въ Мекку, мавры на верблюдахъ, арабы, персы, турки, индѣйцы и калифорнійскіе золотоискатели. Встрѣчаются то и дѣло сцены въ китайскомъ вкусѣ: чайные павильоны и японскіе храмы, китайцы и китаянки, шествующіе подъ красными зонтиками съ восточной важностью. Мчится по эѳиру Пегасъ. Въ облакахъ вдругъ вырастаетъ пирамида. Всѣ времена и всѣ части свѣта сошлись на rendez-vous. Изъ боговъ, людей и амуровъ, тропическихъ растеній, цвѣтовъ и пестрыхъ знаменъ ткетъ онъ настоящія сказки, исполненныя экзотической красоты и прелести.

Искусство Веронезе было дѣтищемъ XVI в. Это было искусство ясное, спокойное, классическое, отличавшееся уравновѣшеннымъ настроеніемъ и точно соразмѣренными геометрическими линіями. Въ творчествѣ Тьеполо звучатъ не величественные стансы, а дерзко-пикантные мотивы. Тамъ, гдѣ у старыхъ мастеровъ царили ритмъ и спокойствіе, у него господствуетъ независимость и непринужденность, нервозность и капризъ. У него уже нѣтъ строгой композиціи. Высшій изъ всѣхъ прежнихъ законовъ красоты,—симметрія—избѣгается имъ принципіально. Часто онъ творитъ совершенно въ духѣ японцевъ. Порой среди необъятнаго пустого пространства развѣвается одно только красное знамя. Или вздымается на дыбы, задавая тонъ красочному настроенію, граціозный бѣлый конь. Именно благодаря тому, что онъ часто помѣщаетъ всего лишь нѣсколько фигуръ на большомъ пространствѣ, умѣетъ онъ придать своимъ декоративнымъ полотнамъ трудно передаваемое словами впечатлѣніе воздушности и безконечности.

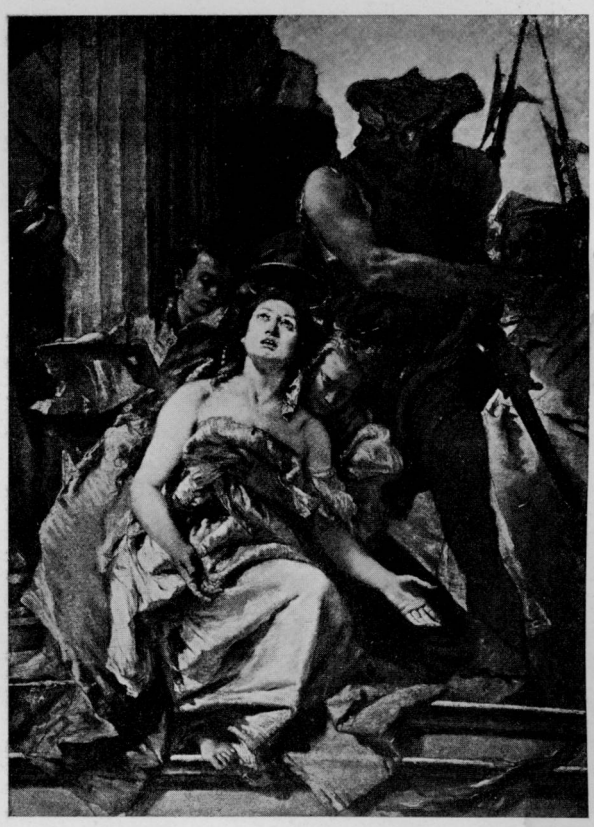
Венеціанскій духъ, у Веронезе еще торжественный, сталъ ловкимъ жонглеромъ: онъ летаетъ, прыгаетъ, пляшетъ, выкидываетъ колѣнца. Нѣтъ больше вѣса и тяжести. Лишенныя всего тѣлеснаго, носятся его созданія по серебристо-яснымъ волнамъ эфира. И, однако, несмотря на всю капризность композиціи, все такъ ясно распредѣлено, что его картины, даже въ отдаленныхъ частяхъ, производятъ впечатлѣніе легко обозримыхъ и цѣльныхъ. Рядомъ съ Тьеполо всѣ великіе перспективисты прошлаго: Мантенья и Мелоццо, Корреджіо и Поццо, кажутся неуклюжими умами, тщетно стремящимися къ достиженію своей цѣли. Онъ самый ловкій изъ ловкихъ, художникъ, который съ каждой новой картиной создаетъ на землѣ новый праздникъ, престидижитаторъ, чья рука повинуется, словно въ логическомъ рефлекторномъ движеніи, каждому мгновенію ока.

Къ этимъ дворцовымъ фрескамъ, на которыхъ щедрой рукой разсыпаны имъ красота и грація, необходимо присоединить его рисунки.

Грёзъ. *Деревенская невѣста.*



Лонги. *Семейная группа.*



Тьеполо. *Мученичество Св. Агаты.*

Тьеполо. *Торжественный пріемъ гостя.*

Эти его capriccios и scherzi di fantasia точно такъ же не поддаются описанію. То настоящій шабашъ колдовской фантастики и восточнаго волшебства. Вотъ старый магъ заклинаетъ, стоя у античнаго саркофага, змѣю. Тамъ другой сидитъ на корточкахъ возлѣ языческаго склепа и сжигаетъ черепъ мертвеца. Тамъ дальше третій прислонился къ алтарю Діониса и смотритъ въ раздумьи на скелетъ смерти, тогда какъ дѣвушка цѣлуется съ сатиромъ. Рисунки Гойи находятся въ тѣсной связи съ этими гравюрами Тьеполо.

И, однако, все это еще не есть доподлинный Тьеполо.

Какъ ни всеобъемлюще его творчество, всегда, когда произносится его имя, думаешь, прежде всего, о художникѣ церкви. Часть этихъ произведеній также является фресками. Въ іезуитской церкви въ Венеціи находится его картина, изображающая, какъ св. Доминикъ раздаетъ четки, въ церкви Санта Марія делла Пьетà—торжество вѣры, въ Chiesa dei Scalzi — легенда о томъ, какъ ангелъ переноситъ домъ Маріи въ Лорето. Многія его произведенія представляютъ украшенія алтарей. Если его фрески являются все же не болѣе, какъ варіантами того, что онъ создалъ, какъ декораторъ дворцовъ, то картины рисуютъ его съ другой наиболѣе утонченной стороны.

Безнадежно глядятъ на насъ мертвые глаза, блѣдныя губы шепчутъ молитвы, блѣдныя руки протягиваются къ кресту. Жестокость мѣшается съ истерической чувственностью и католическимъ мистицизмомъ. Старымъ темамъ эпохи контръ-реформаціи: видѣніямъ, мученичеству, Зачатію — придалъ онъ ихъ послѣднюю классическую формулировку. Еще разъ оживаетъ къ призрачной жизни все то, что выражало искусство барокко. Еще разъ проходятъ мимо зрителя всѣ тѣ сюжеты, которые казались забытыми: Ветхій Завѣтъ, страсти Господни, легенды святыхъ—Вирсавія, Эсфирь и Агасферъ, проповѣдь Іоанна и молитва у подножія Елеонской горы, вѣнчаніе терновымъ вѣнкомъ, крестное шествіе и снятіе съ креста, мученичество Агаты, Стефана и Амвросія, вѣнчаніе Маріи и торжество Креста. Пикантная нотка этихъ созданій въ томъ и заключается, что темы, извѣстныя раньше только въ формулировкѣ старыхъ мастеровъ, здѣсь предстали въ истолкованіи, которое имъ далъ сынъ эпохи Рококо.

Семнадцатое столѣтіе любило все рѣзко патетическое, могучее движеніе, мрачно пылающія краски. Тьеполо знаетъ, какъ колористъ, естественно, только свѣтлыя, пикантно блѣдныя гаммы. Онъ заглушаетъ и смягчаетъ краски, любитъ мягкіе замирающіе аккорды, темно-черный и нѣжно-бѣлый цвѣта, тонкіе оттѣнки блѣдно-розоваго и лиловаго. И подобно тому, какъ краски, заглушаетъ онъ и страсти. Нервы людей эпохи Рококо неспособны переносить крика, имъ по силамъ только полувнятный шопотъ. Такъ же точно избѣгаетъ онъ и всякіе рѣзкіе и тяжеловатые жесты... Сгибъ пальца, пожиманіе плечами, быстрый поворотъ головы—должны выразить невыразимое. Интереснѣе же всего является та патологическая утонченность, которая отличаетъ у Тьеполо старыя фигуры христіанскаго культа.

Старые венеціанцы отдавали преимущество царственной, мощной животной красотѣ. Когда характеризуешь Тьеполо, то недостаточно

указать на то, что онъ на мѣсто крѣпкихъ тяжеловѣсныхъ богатырей Веронезе поставилъ существа хрупкія и изящныя. Какъ художникъ квинтессенціи вещей, онъ, вообще, срывалъ только чайныя розы съ одурманивающимъ ароматомъ.

Бодлеръ говоритъ въ одномъ мѣстѣ: «Мнѣ представили двухъ женщинъ, одну отвратительную, благодаря своему здоровью, не умѣвшую ни держать себя, ни смотрѣть, словомъ натуру простую. Другая принадлежала къ числу тѣхъ красавицъ, которыя подчиняютъ себѣ и подавляютъ воспоминаніе, которыя усиливаютъ свою своеобразную, глубокую прелесть краснорѣчивой рѣчью туалета: непосредственна ихъ походка, во всемъ чувствуется сознательное господство надъ собой, голосъ ихъ подобенъ настроенному музыкальному инструменту, а взоръ ихъ выражаетъ лишь то, что онѣ хотятъ выразить».

Такъ точно и Тьеполо любилъ не здоровую, а больную, осеннюю, сожженную красоту, кратеръ, только внутри еще хранящій пылающую лаву, чары и прелести дамы съ камеліями. Рѣдко роль Мадонны играетъ у него пикантная смуглая дѣвушка изъ народа. Обычно онъ пользуется для своихъ святыхъ дамами высшаго общества, малокровными аристократками съ усталой улыбкой и нервными бѣлыми пальцами, познавшими возбуждающее вліяніе азартной игры и изысканныя ощущенія чрезмѣрно утонченной любви.

Иногда Тьеполо близокъ къ барокко.

На его, хранящейся въ Берлинѣ, картинѣ, изображающей мученичество св. Агаты, передъ нами палачъ богатырскаго тѣлосложенія. Съ жестокимъ реализмомъ изображено, какъ ея подруга одной рукой закрываетъ растерзанную грудь святой, а другая держитъ блюдо съ вырванными грудями, на которыя сладострастнымъ взоромъ смотритъ султанъ, давшій приказъ совершить это убійство на эротической подкладкѣ. Чувствуется свойственная барокко тяжеловѣсность и въ другой берлинской картинѣ, изображающей купающуюся Вирсавію. Если бы не хрупкое тѣло послѣдней, то, при видѣ мясистыхъ величественныхъ тѣлъ ея служанокъ, невольно вспоминается Веронезе. Колоритъ картины, однако, всецѣло соотвѣтствуетъ изяществу Рококо. Въ особенности бѣлая купальная накидка, которую держитъ въ рукахъ одна изъ служанокъ, придаетъ всей картинѣ серебристый оттѣнокъ, свойственный лишь наиболѣе нѣжнымъ произведеніямъ Ватто.

Какъ ни исключительно прекрасны здѣсь краски, то, что на другихъ картинахъ Тьеполо особенно врѣзывается въ память—это его женскіе образы. Только старинная перезрѣлая культура способна создавать подобныя существа, въ которыхъ царственное величіе и страдальческая пресыщенность, раффинированная чувственность и восточная мечтательность, блѣдная усталость и трепещущая жажда жизни сливаются въ такую непобѣдимо дѣйствующую очаровательную прелесть. Трудно представить себѣ болѣе нѣжную женскую красоту, чѣмъ его Терезу, которая склонила колѣни у ногъ Маріи (на картинѣ въ іезуитской церкви), съ терновымъ вѣнкомъ на головѣ и распятіемъ въ рукѣ. Имѣла ли когда нибудь какая-либо Мадонна такой пикантный видъ, какъ блѣдная Марія на хранящейся въ Ригѣ картинѣ. Исторія

церковной живописи не имѣла бы своего заключенія, если бы Тьеполо не сумѣлъ придать старымъ темамъ того послѣдняго утонченнаго выраженія, на которое онѣ, вообще, еще были способны. Творенія его обвѣяны пряной атмосферой разложенія, зловѣщей атмосферой душнаго и все же блѣднаго осенняго дня. То же впечатлѣніе заката древней культуры, умирающей среди красоты, производятъ и его мадридскія картины, послѣднія дворцовыя декораціи художника. На его религіозныхъ картинахъ испаряется въ фейерверкѣ остроумія все то, во что вѣрили столѣтія. Картины мадридскаго дворца являются послѣднимъ прославленіемъ монархической власти божьей милостью. Въ Вюрцбургѣ Тьеполо былъ еще сдержанъ, экономенъ и благоразуменъ. Здѣсь, какъ настоящее enfant prodigue, расточаетъ онъ весь капиталъ, прилежно и трудолюбиво накопленный вѣками. Всѣми стилями прошлаго онъ играетъ, какъ жонглеръ. Веронезе, японскій и византійскій стиль, всѣ разлагающіяся культуры сошлись у него, точно на свиданіе.

И, быть можетъ, не простая случайность, что Тьеполо создалъ эти послѣднія произведенія какъ разъ въ Испаніи. Вторая половина XVIII в. была эпохой, когда старая церковно-монархическая идея повсюду отмирала и одна страна за другой закладывали фундаментъ для того новаго храма, надъ сооруженіемъ котораго мы всѣ еще и понынѣ работаемъ. Испанія была наиболѣе средневѣковой изъ всѣхъ странъ. Было поэтому совершенно логично, что послѣдній художникъ аристократической Венеціи искалъ себѣ убѣжище какъ разъ при дворѣ наиболѣе католическаго изъ монарховъ, что его послѣднія картины какъ разъ украшаютъ тотъ мрачный королевскій дворецъ, который еще и теперь высится, подобно острову умершаго роялизма, среди волнъ демократизировавшагося міра.

Пьяцетта; Венеціанка.

Вступленіе англіи въ исторію искусства.

Вторую половину XVIII в. принято называть эпохой просвѣщенія. Умирала старая прекрасная культура, а изъ хаоса броженія и кипѣнія рождалось нѣчто новое, духъ нашего времени. Великіе писатели звали къ бою. Провозглашенныя ими совершенно новыя этическія и соціальныя мысли были тѣми сѣменами, которыя взошли и дали жатву въ 1789 г.

Уже въ 1649 г., когда покровитель Ванъ-Дейка, Карлъ I, взошелъ на эшафотъ, Англія пережила подобную революцію. Въ XVIII в. она уже была буржуазной страной, республикой съ королемъ во главѣ. Идея конституціоннаго управленія была здѣсь уже осуществлена, когда на континентѣ едва чувствовались предвѣстія надвигавшейся грозы. Все это позволяло думать, что въ Англіи XVIII в. расцвѣтетъ буржуазное искусство, которое обнаружитъ свое менѣе аристократическое происхожденіе болѣе низкимъ уровнемъ вкуса. Такъ было нѣкогда въ Голландіи. Здѣсь первые портреты изображали людей съ грубыми плебейскими лицами. Первыя жанровыя картины воспроизводили здѣсь грубыя шутки и выходки. Буржуазія, ставшая неожиданно меценатомъ, еще не знала, что искусство имѣетъ въ своемъ распоряженіи свое собственное великое царство. Поскольку рѣчь шла не о портретахъ, она умѣла цѣнить картины лишь въ томъ случаѣ, если онѣ разсказывали анекдоты.

И въ самомъ дѣлѣ, во главѣ англійской живописи идетъ разсказчикъ.

Вилльямъ *Гогартъ* вообще самый наивный разсказчикъ, когда-либо выступавшій въ исторіи искусства. Ему мало отдѣльной картины. Онъ соединяетъ нѣсколько картинъ вмѣстѣ, въ одинъ циклъ, такъ что его разсказъ развертывается, какъ книга, въ рядѣ отдѣльныхъ главъ. Уже въ 1731 г. онъ издалъ не сохранившіяся въ оригиналѣ картины, изображающія жизнь проститутки, исторію крестьянской дѣвушки, которая начинаетъ свою карьеру служанкой и кончаетъ ее въ домѣ терпимости. Въ 1734 г. послѣдовала «Жизнь развратника», въ 1745—«Модный бракъ», Mariage à la mode. Циклъ «Трудолюбіе и лѣнь» (1747),—исторію двухъ друзей, изъ которыхъ

испорченный кончаетъ убійцей, а другой — дѣльный — лордмеромъ Лондона—Гогартъ раздавалъ въ видѣ гравюръ народу, какъ воскресную проповѣдь въ краскахъ. Между тѣмъ, какъ художникъ черпаетъ въ созвучіи красочныхъ массъ мотивы для колористическихъ гармоній, Гогартъ выступалъ лишь, какъ истолкователь литературныхъ мыслей. Онъ хотѣлъ исправлять и поучать, и съ довольнымъ лицомъ потиралъ себѣ руки, если его картины приводили къ тому, что падшая дѣвушка чувствовала раскаяніе въ своемъ образѣ жизни, а пьяница давалъ зарокъ отказаться отъ виски. Вспоминаются апостолы арміи спасенія, проповѣдующіе въ послѣобѣденное воскресное время на улицахъ Лондона, а послѣ проповѣди вручающіе людямъ отпечатанные трактаты.

Морализующая тенденція, проходящая черезъ произведенія Гогарта, дѣлаетъ его истымъ англичаниномъ той эпохи. Старая «веселая Англія»—old merry England—какъ разъ тогда готовилась стать мѣщански-добродѣтельной, строго-нравственной страной. Завоеванная въ дни революціи 1649 г. свобода привела къ распутству. Грубо и грязно были пережиты годы «бури и натиска» демократической мысли. Надо было положить этому предѣлъ и вмѣсто полицейскихъ мѣръ были пущены въ ходъ педагогическія средства. Вся тогдашняя литература была не болѣе, какъ моральной проповѣдью. На сценѣ ставились только такія пьесы, которыя завершались вознагражденіемъ добродѣтели и наказаніемъ порока. Какъ грибы послѣ дождя, появлялись морализующіе еженедѣльники въ родѣ «Болтуна» (Tatler) или «Опекуна» (Guardian). Будь всегда честенъ, не убій, не обманывай, почитай отца и мать—таково содержаніе романовъ. Шефтсбюри доказываетъ,—какъ впослѣдствіи Прудонъ въ своей книгѣ Du principe de l'art et de la destination sociale,—что и искусство должно стремиться къ педагогическимъ цѣлямъ. Только если оно будетъ также работать во имя серьезныхъ задачъ вѣка, можетъ оно превратиться изъ предмета роскоши, изъ безполезной игрушки, какой оно было въ странахъ съ аристократической культурой, въ полезное кухонное растеніе въ огородѣ упорядоченнаго буржуазнаго государственнаго строя.

Гогартъ былъ моралистомъ совершенно въ духѣ современной ему литературы. Тѣмъ болѣе поражаетъ, что онъ былъ въ то же время художникомъ, говорившимъ уму и сердцу даже тѣхъ, кто не интересовался содержаніемъ его филиппикъ. Невольное изумленіе охватываетъ насъ при видѣ того факта, что молодая англійская живопись предстаетъ передъ нами въ чисто художественномъ отношеніи, какъ продуктъ не плебейской мысли, а почти чрезмѣрно зрѣлой культуры. Какъ это произошло? Почему эта живопись, выступившая на арену жизни такой молодой, не лепетала по-дѣтски, не отличалась примитивностью варвара? Почему она, только что родившись, уже стоитъ передъ нами зрѣлой и готовой—какъ Минерва, вышедшая изъ головы Зевеса въ шлемѣ и съ копьемъ? Не слѣдуетъ забывать, что хотя родословная англійской живописи и не отличается особенной древностью, хотя эта живопись и молчала въ то время, когда Италія, Германія и Нидер-

ланды достигли въ художественномъ отношеніи такого пышнаго расцвѣта, все же здѣсь давнымъ-давно уже существовало привозное искусство. Въ продолженіе столѣтій собирались здѣсь изящнѣйшіе продукты чужеземнаго искусства. Среди меценатовъ чинквеченто первое мѣсто занимаетъ Генрихъ VIII. Послѣ тщетной попытки побудить Рафаэля, Тиціана и Приматиччьо поселиться въ Англіи, онъ нашелъ, какъ извѣстно, въ Гольбейнѣ того художника, въ которомъ нуждался. А Гольбейнъ сдѣлался родоначальникомъ многочисленнѣйшей династіи портретистовъ. Послѣ него работали въ Англіи изъ нѣмцевъ: Готфридъ Кнеллеръ изъ Любека и Петеръ Лели изъ Вестфаліи; изъ французовъ—Риго, Ларгильеръ и Жанъ Баттистъ Ванлоо; изъ нидерландцевъ—прежде всего, конечно, Ванъ-Дейкъ, потомъ Іостъ-ванъ-Клеве, Лукасъ-де-Геере, Виллемъ Гонтхорстъ, Корнелисъ Кетель, Михель Миревельтъ, Антони Моръ и Даніилъ Митенсъ. Одни, исполнивъ свои заказы, уѣзжали, другіе оставались и становились придворными художниками. Въ англійскихъ коллекціяхъ находится болѣе 200 картинъ одного Ванъ-Дейка.

Не было недостатка и въ произведеніяхъ крупныхъ художниковъ. Другъ Ванъ-Дейка, Карлъ I, былъ однимъ изъ восторженнѣйшихъ коллекціонеровъ эпохи. Черезъ посредство Рубенса получилъ онъ рафаэлевскіе картоны. Онъ же пріобрѣлъ картинную галлерею мантуанскаго герцога съ произведеніями Мантеньи, Джуліо Романо и Корреджіо. Филиппъ испанскій посылалъ ему картины Тиціана и Тинторетто. Когда онъ умеръ, то его коллекція, говорятъ, состояла изъ 200 номеровъ, среди которыхъ значились первыя имена исторіи искусства.

Примѣру короля слѣдовала знать. Графъ Арундельскій собиралъ античныя скульптуры. Герцогъ Бекингемскій купилъ въ 1625 г. за баснословную сумму картинную галлерею, принадлежавшую Рубенсу, въ которой находилось 13 картинъ самого Рубенса, 19—Тиціана, 13—Веронезе, 17—Тинторетто, 3—Леонардо и 3—Рафаэля.

Существовала здѣсь, стало быть, прочная традиція.

И именно это обстоятельство, что въ Англіи раньше собирали, чѣмъ писали картины, объясняетъ намъ, почему англійская живопись никогда не имѣла юности, а съ самаго начала была пропитана духомъ и вкусами великихъ эпохъ прошлаго.

Рядомъ съ манерными жеманными современными англійскими художниками Гогартъ производитъ впечатлѣніе грубаго деревенскаго парня. Никакая непристойность не пугаетъ его, онъ вѣчно ругается и постоянно употребляетъ нехорошія слова. Его произведенія—дикое попурри, составленное изъ прелюбодѣянія, алкоголизма и подкупа чиновниковъ. Смѣхъ его неистовъ, поведеніе его грубо. Съ жестокой и ядовитой усмѣшкой сгущаетъ онъ краски, не боясь высказывать самымъ откровеннымъ образомъ самыя неприличныя вещи. Глупѣйшія экстравагантности моды, горбы, животы и толстые носы, нелѣпѣйшіе эпизоды служатъ для того, чтобы усилить смѣхотворный характеръ сцены. Подобными пріемами пользовались раньше Брёгель и Стеенъ. Было бы несправедливостью, если бы мы не подчеркнули,

что въ художественномъ отношеніи Гогартъ нисколько не уступаетъ этимъ своимъ предшественникамъ. Онъ не только умѣетъ, какъ хорошій драматургъ, завязать узелъ, онъ превосходно умѣетъ создавать и характеры. Старческое слабоуміе и тщеславіе выскочки, благочестивая гримаса ханжи и животная чувственность—все обрисовываетъ онъ твердыми штрихами. Онъ мастеръ не только въ передачѣ выраженія лица. Такъ же свободно распоряжается онъ всѣмъ организмомъ этихъ грубыхъ, дико кривляющихся тѣлъ. Онъ умѣетъ такъ выражаться, что зрителю сразу становится яснымъ все содержаніе изображаемыхъ сценъ.

И онъ наконецъ—last not least—истинный художникъ.

Если комнаты разорившагося маркиза въ его «Модномъ бракѣ» украшены многочисленными классическими картинами, то это при данныхъ обстоятельствахъ неправдоподобно. Если бы у него въ самомъ дѣлѣ было столько шедевровъ Тиціана, Рафаэля и Веронезе, то ему не предстояло бы попасть въ тюрьму. Гогартъ заимствовалъ эту подробность изъ созданныхъ Тенирсомъ изображеній картинныхъ галлерей. Это заимствованіе вмѣстѣ съ тѣмъ показываетъ, кто былъ его учителемъ. Именно Давиду Тенирсу, большинство картинъ котораго находится въ Англіи, обязанъ онъ своимъ пониманіемъ красокъ. Никогда Гогартъ не оскорбляетъ глазъ рѣзкимъ или грубымъ тономъ. Красные и синіе фраки, бѣлыя и желтыя платья дамъ—все выражено въ красивыхъ гармоніяхъ въ духѣ старыхъ мастеровъ: не только въ циклѣ «Модный бракъ», украшающемъ Національную галлерею, но и въ «Жизни развратника» и въ картинахъ, изобращающихъ выборы, находящихся въ Soane-Museum.

Гогартъ — истинный художникъ. Духовный родственникъ Яна Стеена, онъ писалъ не только нравоучительные трактаты, но и хорошія картины. Когда онъ выступаетъ не какъ моралистъ-проповѣдникъ, а только какъ художникъ, онъ вообще не уступаетъ даже крупнѣйшимъ именамъ прошлаго. Въ особенности портреты его слугъ, его сестры и артистки миссъ Фентонъ поражаютъ своимъ психологическимъ анализомъ, какъ и своимъ красочнымъ очарованіемъ, которое ставитъ ихъ рядомъ съ лучшими твореніями старыхъ классиковъ. Вспоминается Рубенсъ, когда смотришь на эти батистовые чепчики и декольтированныя плечи, кружева и фишю, написанныя съ такимъ размахомъ и съ такимъ умомъ. Его портретъ Симона Фразера почти пугаетъ той интенсивной жизнью, которой онъ насытилъ голову и демонстрирующія руки, и вмѣстѣ съ тѣмъ производитъ впечатлѣніе сочной, строгой, коричнево-бѣлой гармоніи благодаря соотвѣтствію книги и манжетокъ темному сюртуку и заднему фону картины. А его продавщица креветокъ такъ смѣло набросана, такъ своеобразна въ своей коричнево-сѣрой гаммѣ, что только послѣднія произведенія Франса Гальса—напр., Гилле Боббе или флейтщикъ—могутъ послужить параллелью къ ней. Въ подобныхъ произведеніяхъ сказывается развитой вкусъ любителя, ничего, правда, общаго не имѣющій съ современнымъ Рококо, зато тѣмъ болѣе родственный великимъ эпохамъ барокко.

Такъ же точно мѣшается старое и новое и въ болѣе позднихъ англійскихъ портретахъ. Прогуливаясь по заламъ Національной портретной галлереи, вы прежде всего ясно видите, что народилась новая порода людей. Современные Гогарту французскіе портреты изображаютъ ласковыхъ, умныхъ министровъ, галантныхъ изящныхъ архіепископовъ, благоухающихъ очаровательныхъ маркизовъ, съ элегантной легкостью ступающихъ по паркету: ни одна серьезная мысль не волнуетъ ихъ бѣлый лобъ. Всѣ веселы и жизнерадостны, всѣ отличаются разслабленной, женоподобной элегантностью. У всѣхъ на устахъ стереотипная улыбка привитой воспитаніемъ вѣжливости. У всѣхъ увядшія, нѣжныя блѣдныя лица мужчинъ, живущихъ больше въ салонѣ, чѣмъ на вольномъ воздухѣ, дорогой туалетъ которыхъ созданъ не для охоты и спорта, не для вѣтра и непогоды, мужчинъ, никогда не передвигающихся пѣшкомъ, а только въ каретѣ или на носилкахъ. Даже мѣщанство одѣвается и держитъ себя по аристократически. Изысканность, улыбчивость, напудренность, кокетливость маркиза обязательны и для нихъ. Даже ученые измѣняютъ своей карьерѣ. Ихъ изображаютъ не на каѳедрѣ или въ ученомъ кабинетѣ. Около нихъ нѣтъ ни книгъ, ни чернилъ, ни перьевъ. У нихъ лица дипломатовъ. Обязательная улыбка играетъ вокругъ ихъ губъ. Они хотятъ быть не спеціалистами, а вылощенными свѣтскими людьми.

Въ Англіи замѣчалось тогда какъ разъ значительное литературное пробужденіе.

Гиббонъ издаетъ свой историческій трудъ, Бёркъ—Письма Юніуса и Мысли о красотѣ, Стернъ—«Тристрамъ Шэнди» и «Чувствительное путешествіе», Джонсонъ—свой Словарь, Фильдингъ—исторію Томъ Джонса, Смоллетъ—«Перегринъ Пикля», Ричардсонъ, авторъ «Клариссы», достигаетъ вершины своей популярности, актеръ Гаррикъ—апогея своей славы, Оливеръ Гольдсмитъ заканчиваетъ своего «Векфильдскаго священника». Портреты этихъ писателей и художниковъ особенно многочисленны въ Національной Портретной Галлереѣ въ Лондонѣ: между этими новыми людьми и изящными кавалерами прошлаго нѣтъ никакой преемственной связи. Чернильница, гусиное перо, книга, которыя раньше скрывались и прятались, стали насущной потребностью каждаго. Вотъ одинъ приблизилъ рукопись къ своимъ близорукимъ глазамъ, сжимая карандашъ въ нервныхъ пальцахъ. Тамъ другой пишетъ, надѣвъ очки въ роговой оправѣ на плебейскій носъ, усѣянный прыщами, а рядомъ на столѣ лежитъ зеленый футляръ для очковъ. Третій вскидываетъ глаза, механически окунаетъ перо въ чернильницу и перелистываетъ книгу. Уже не украшены пальцы кольцами, не выглядываетъ рука изъ кружевныхъ манжетокъ. То рабочія руки, часто загрязненныя чернилами, съ широкими, запущенными, некрасивыми ногтями. Большинство—люди толстые. У нихъ нѣтъ времени посѣщать школу верховой ѣзды, арену фехтованія. Ихъ тѣлу недостаетъ гимнастики, оно окаменѣло за письменнымъ столомъ, стало неуклюжимъ и неповоротливымъ. Тѣмъ внушительнѣе лобъ. Изъ-подъ густыхъ бровей смотрятъ глаза, уже не

думающіе о сельскихъ праздникахъ, о fêtes champetres, а размышляющіе о тайнахъ бытія.

Или передъ нами члены парламента, богатые купцы, испытавшіе непогоду и бурю моряки, священники, военные. Они также ничѣмъ не напоминаютъ блѣдныхъ аристократовъ «стараго режима» съ напудренной головой. То люди болѣе грубаго тѣлосложенія, съ менѣе тонкими чертами. Нѣкоторыя лица грубы и одутловаты, носъ неизященъ, во взорѣ холодная рѣшимость, ноги растопырены, во всемъ чувствуется сознаніе собственнаго достоинства и неуклюже выражающаяся плебейская гордость. Вотъ генералъ, грубый, толстый, широкоплечій, съ краснымъ лицомъ мясника, человѣкъ физической силы. Вотъ священникъ, коренастый, невысокій, съ цвѣтущей физіономіей и энергичнымъ взоромъ. Нигдѣ вы не встрѣтите пріятной улыбки, изящно очерченнаго носа, бѣлыхъ рукъ и граціозной элегантности. Если рядомъ съ представителями буржуазіи порой появляется узластый сельскій баронъ, то и онъ уже явно получилъ отъ плебея частицу его грубой здоровой жизненной силы. Даже матеріалъ, изъ котораго сдѣланъ костюмъ, предвѣщаетъ зарю новой жизни: мѣсто бархата и шелка заняло простое темное сукно.

Совершенно новый типъ появляется и на дамскихъ портретахъ. Для французскаго Рококо наиболѣе характерными являются пастельные портреты галантныхъ дамъ, украшавшихъ своимъ остроуміемъ и красотой удовольствія жуирующаго свѣтскаго бомонда. Такихъ дамъ нѣтъ на англійскихъ портретахъ. Поскольку рѣчь идетъ о незамужнихъ, передъ нами или актрисы, серьезнымъ трудомъ завоевавшія себѣ мѣсто въ жизни, или писательницы, синіе чулки, существа мозговыя и въ этомъ смыслѣ прямая противоположность дамъ эпохи Рококо, этихъ воплощеній женственности и тѣлесности. Но и замужнія отличаются отъ своихъ французскихъ сестеръ.

Француженка требовала, чтобы ее изображали въ сіяніи свѣта, падающаго отъ восковыхъ свѣчей. Когда говорятъ о Рококо, въ памяти воскресаютъ волосы, посыпанные сѣрой пудрой, въ которыхъ сверкаютъ брилліанты, декольтированныя плечи, воздушныя кружевныя платья, вѣера и башмаки на высокихъ каблукахъ. Англичанка, напротивъ, любила, чтобы ее изображали въ домашней обстановкѣ. Она сидитъ въ своей комнатѣ, въ простомъ домашнемъ платьѣ, а рядомъ съ ней стоитъ корзиночка съ шитьемъ. Или она усѣлась въ саду, въ большой соломенной шляпѣ, съ романомъ на колѣняхъ. И что особенно важно: она не только красивая женщина, но и мать.

Французская аристократка мало заботилась о своихъ дѣтяхъ. Если дѣти воспитывались не въ Пажескомъ корпусѣ или въ монастырѣ, ихъ вручали заботамъ домашняго учителя или бонны. Англичанка, напротивъ, окружена своими дѣтьми. Они прижимаются къ ней, когда она сидитъ на скамьѣ въ саду. Они играютъ съ собачкой, носятся шаловливо и буйно по зеленой травѣ. И они при томъ настоящія дѣти. На нихъ свободныя платья, позволяющія имъ свободно двигаться, а не, какъ прежде, парадныя одежды, придававшія имъ такой торжественный видъ, точно они не дѣти, а миніатюрное изданіе взрослыхъ.

Вотъ то, что сообщаетъ англійской портретистикѣ XVIII в. характеръ новизны. Было бы, однако, противно истинѣ, если бы мы стали утверждать, что эти картины не производятъ впечатлѣнія удивительнаго аристократическаго благородства. Это объясняется не только тѣмъ, что рядомъ съ членами парламента, купцами и писателями изображены очень часто также представители аристократіи. Главнымъ образомъ это объясняется тѣмъ, что самая концепція портретовъ совершенно не буржуазная, что изображаемыя лица сближены съ тѣми, которыя намъ извѣстны по портретистикѣ эпохи Ренессанса и эпохи Барокко. Обратите вниманіе на слѣдующее. Современный хорошій портретистъ старается уловить характеръ изображаемаго лица. Онъ воспроизводитъ людей, которые держатся такъ естественно, какъ будто имъ и въ голову не приходитъ, что на нихъ покоится взоръ художника.

Англійскіе портретисты того времени совершенно не задавались такими цѣлями. Они изображали только красивую позу, значительный жестъ. Можно съ точностью указать, почему данная фигура поставлена такъ, а не иначе. Никогда не изображаются люди, которые въ самомъ дѣлѣ работаютъ или размышляютъ, занимаются музыкой или игрой. Всегда воспроизводится лишь поза трудящагося, поза играющаго, поза музицирующаго.

Еще менѣе пытаются они придать средѣ индивидуальный характеръ, показать людей среди настоящаго пейзажа, въ реальной обстановкѣ. Все однообразно. Изображаемые люди могутъ дѣлать, что угодно, работать или играть, они могутъ быть молоды или стары,—кулисы, на фонѣ которыхъ они выдѣляются, остаются все тѣми же, имѣемъ ли мы предъ собой террасу парка, или колоннаду, или античныя развалины.

Джошуа *Рейнольдсъ* извлекъ этотъ стиль изъ произведеній старыхъ классиковъ. При желаніи можно доказать, что онъ не былъ великимъ художникомъ. Вѣдь и Ленбаха принято порицать за то, что онъ смотрѣлъ на свои модели сквозь очки кого-нибудь изъ старыхъ классиковъ. Рейнольдсъ поступалъ не иначе. Съ точки зрѣнія эволюціи искусства онъ принадлежитъ XVI и XVII вв., Ренессансу и Барокко въ гораздо большей степени, чѣмъ своей эпохѣ. За его спиной стоятъ Тиціанъ и Тинторетто, Рубенсъ, иногда и Рембрандтъ, и нашептываютъ ему, какъ поставить или посадить модель, какъ комбинировать краски, какъ устроить фонъ и дѣйствовать кистью..

Если отвлечься отъ нѣкоторыхъ дѣтскихъ портретовъ или портретовъ ученыхъ, указывающихъ на то, что его дѣятельность совпала съ восшествіемъ Англіи и съ выступленіемъ Жанъ-Жака Руссо, то едва ли найдется у него мотивъ, не нашедшій бы раньше своего классическаго выраженія у мастеровъ Барокко. Если генералъ прислонился къ своей лошади, то это мотивъ настолько же старый, какъ колонна или пышный занавѣсъ, передъ которыми его фигуры стоятъ въ такой величественной представительной позѣ. Классическое искусство, которое онъ зналъ, какъ табличку умноженія, было для него огромнымъ словаремъ: стоило ему только раскрыть его и, какова бы ни была

стоявшая передъ нимъ задача, онъ могъ узнать, какъ ее рѣшали старики. Но если онъ и говоритъ языкомъ классиковъ, въ его устахъ этотъ языкъ не звучитъ фразой. Онъ былъ не только ученый, не только очень образованный, много путешествовавшій человѣкъ, много видѣвшій и много наблюдавшій, но и художникъ, насытившій все заимствованное свѣжей и здоровой кровью.

Въ исторіи искусства онъ является рѣдкимъ явленіемъ человѣка, эклектизмъ котораго доходитъ почти до геніальности.

Болѣе непосредственное впечатлѣніе производитъ *Генсборо*. Можно было бы сказать: рядомъ съ мыслителемъ Рейнольдсомъ стоитъ нѣжный поэтъ. То, что у Рейнольдса было силой воли, у Генсборо стало чувствомъ. И все же нѣтъ основанія прославлять его, какъ оригинальнаго и геніальнаго художника. Такъ какъ онъ никогда не покидалъ Англіи, то онъ не видалъ столько картинъ старыхъ мастеровъ, какъ Рейнольдсъ, и, однако, одного изъ нихъ онъ долженъ былъ встрѣчать на каждомъ шагу, когда въ бекингемскомъ дворцѣ писалъ портреты принцевъ и принцессъ.

Его идеаломъ и кумиромъ сдѣлался Ванъ Дейкъ, придворный художникъ Карла I.

Мягкость и женственность этого художника какъ нельзя лучше отвѣчали его собственному темпераменту. Краски, придающія твореніямъ Генсборо, въ противоположность звучнымъ картинамъ Рейнольдса, такой своеобразный, прохладно-серебристый оттѣнокъ—его бѣлый, сиреневый, блѣдно-голубой, лимонно-желтый и свѣтло-розовый тона—вполнѣ соотвѣтствуютъ краскамъ Ванъ Дейка на его портретахъ англійской эпохи. Эта вандейковская примѣсь своеобразно сочеталась потомъ съ тѣмъ, что въ XVIII в. было духомъ времени, съ тѣмъ, что было свойственно Рококо. Если посмотрѣть на «Мальчика въ голубомъ» (Blue Boy), то трудно сказать, происходитъ ли онъ отъ одного изъ принцевъ Ванъ Дейка или отъ Пьеро Ватто. Впрочемъ, такого вопроса никто ставить не будетъ. Вся фигура молодого человѣка въ голубомъ костюмѣ, на блѣдно-коричневомъ фонѣ пейзажа, полна такого чарующаго аристократизма, что никто не будетъ думать о родословной его аристократической красоты, такъ какъ зрителю ясно, что художнику-творцу здѣсь удалось создать нѣчто изъ ничего. Такъ точно и другіе портреты Генсборо, напр., портретъ м-ссъ Сиддонсъ, м-ссъ Шериданъ, а также группа его дочерей, относятся къ разряду рѣдкихъ произведеній, являющихся продуктомъ не логическаго мышленія, а вдохновенія чудесной минуты.

Среди остальныхъ тогдашнихъ англійскихъ художниковъ своя нотка есть только у шотландца Генри *Рерберна*. Онъ крѣпче и здоровѣе англичанъ, рѣшительнѣе въ противопоставленіи красокъ, размахъ его кисти энергичнѣе. Онъ относится къ Генсборо, какъ Франсъ Гальсъ къ Ванъ Дейку, хотя, конечно, подобныя сравненія передаютъ только приблизительно сущность вещей. Остальные вращались, какъ планеты вокругъ большого солнца, вокругъ Рейнольдса. Даже самый авторитетный знатокъ искусства едва ли сумѣетъ въ точности сказать, чѣмъ отличаются другъ отъ друга *Бичи*, *Опи*, *Гоппнеръ*, *Ромней* и *Лауренсъ*.

Иногда имъ удается создать крупное произведеніе, какъ Лауренсу, когда онъ писалъ портретъ миссъ Фарренъ. Чаще же ихъ произведенія стоятъ уже на той границѣ, гдѣ начинается искусство дурного вкуса, гдѣ очаровательность переходитъ въ слащавость, изысканнность— въ безсодержательность. Дѣлая заимствованія у старыхъ мастеровъ, Рейнольдсъ создалъ своего рода учебникъ по писанію эффектныхъ портретовъ, а его послѣдователи пользовались имъ такимъ безличнымъ, всегда одинаковымъ способомъ, что личность художника совершенно исчезала за рецептомъ.

Въ этомъ однообразіи слабая сторона англійской портретистики, но быть можетъ и ея величіе. Не слѣдуетъ забывать одного: пытаясь рѣшить ту или иную задачу болѣе или менѣе индивидуально, современные художники иногда находятъ поразительное рѣшеніе, отличаясь въ другихъ случаяхъ ошеломляющей неловкостью. Эти постоянные поиски, эти неувѣренныя стремленія ощупью остались англичанамъ неизвѣстными. Вопросъ, какъ написать хорошій портретъ, былъ предоставленъ не случаю, не чутью отдѣльнаго художника, такъ какъ къ его услугамъ находился шаблонъ, находилось клише. Заранѣе были опредѣлены: туалетъ, который должны были одѣть изображаемыя лица, поза, которую они должны были принять, и подмостки, на которыхъ они должны были играть свои роли. Ловко пользуясь этими испытанными по своему воздѣйствію предметами, художники перешли отъ схемы къ стилю. Случайныя удачныя произведенія не чередовались уже съ совершенно неудавшимися работами, нѣтъ, извѣстные, всегда производящіе впечатлѣніе, трюки стали общей собственностью. Выросшій на почвѣ подражанія хорошей традиціи вкусъ сдѣлался второй натурой даже посредственныхъ талантовъ, такъ что они были способны создавать только безусловно пріемлемыя для вкуса вещи.

Сюда необходимо присоединить еще слѣдующее.

Нашимъ современнымъ художникамъ, въ особенности талантливымъ, недостаетъ общенія съ изысканнымъ обществомъ. Стоя вдали отъ свѣта, живя въ своей средѣ, эти работники воображаютъ, что дали хорошій портретъ, если принимаются за рѣшеніе импрессіонистическихъ или иныхъ какихъ-нибудь очередныхъ проблемъ дня. Словно свѣтовой этюдъ или какое-нибудь interieur, какъ бы они ни были интересны, являются портретами?

Въ XVIII в. еще не совершилось это злополучное разъединеніе жизни и искусства. Еще не опредѣлилась противоположность между Клодъ Лантье и Фажероллъ. Свѣтскій художникъ могъ тогда и не быть faiseur'омъ. Квартира холостяка Рейнольдса была однимъ изъ центровъ свѣтскаго Лондона. Лауренсъ держалъ себя какъ равный со старой знатью всей Европы. Художники знали такимъ образомъ во-очію свои темы. А такъ какъ они были, какъ у себя дома, въ томъ мірѣ, истолкователями котораго должны были стать, то они и сумѣли такъ великолѣпно уловить атмосферу салона: такъ нѣкогда отразился съ такой неподдѣльной доподлинностью духъ роялизма въ твореніяхъ гофмаршала Веласкеса.

Третьимъ элементомъ, которому англичане научились изъ портретовъ художниковъ барокко, является декоративный размахъ ихъ произведеній. На этой подробности ясно видно, что достоинства даннаго искусства становятся порой какъ бы его недостатками. Не подлежитъ сомнѣнію, что современные импрессіонистическіе портреты съ ихъ свѣжими вибрирующими красками, разсматриваемые обособленно, производятъ гораздо болѣе интересное впечатлѣніе, чѣмъ портреты старыхъ англичанъ. Съ другой стороны у нихъ тотъ недостатокъ, что они никогда не дѣйствуютъ на зрѣніе, какъ декоративныя полотна, а кажутся издали лишь свѣтлымъ, облеченнымъ въ золотую раму, хаосомъ.

Сила англичанъ, вовсе не бывшихъ сильными художниками, заключалась въ томъ непогрѣшимомъ чутьѣ, съ которымъ они слѣдовали законамъ декоративнаго искусства. У нихъ нѣтъ ничего мелочного, ничего неясно-расплывчатаго. Творенія ихъ поражаютъ ясными, красиво очерченными линіями, гармоническими красочными комплексами, дѣйствующими и на разстояніи. И не только силуэтъ фигуры отличается размахомъ и цѣльностью, не только жесты отличаются декоративно выразительной ритмикой—даже для заднихъ плановъ опредѣляющее значеніе имѣла не натуралистическая, а декоративная точка зрѣнія. Можно считать дешевымъ пріемомъ, если постоянно возвращаются тѣ же кулисы—постаменты, пышныя завѣсы и виды парковъ. Можно указать, какъ на недостатокъ, что фигуры никогда не находятся среди ландшафта или въ комнатѣ, а всегда передъ кулисой. Можно вспомнить слова Бёклина: на дѣвичьемъ портретѣ даже пейзажъ долженъ возсоздавать весеннее настроеніе. Послѣ такихъ словъ покажется манерностью, что англичане даже дѣтскіе портреты помѣщаютъ на фонѣ бурыхъ осеннихъ деревьевъ. И все-таки приходится сознаться, что они пользовались подобными реквизитами по совершенно основательнымъ причинамъ. Охотно скользитъ глазъ по невозможнымъ драпировкамъ, по колоннамъ и вычурнымъ деревьямъ, потому что, несмотря на свою неестественность, они обвиваютъ фигуры людей такими привлекательными арабесками. Чувствуешь, что инымъ путемъ едва ли можно было достигнуть такого же красиваго впечатлѣнія красочныхъ пятенъ, той гармонической соразмѣренности свѣтлыхъ и темныхъ плоскостей, которая придаетъ всѣмъ этимъ картинамъ такое эффектное декоративное созвучіе.—Декоративность значитъ вмѣстѣ съ тѣмъ торжественность. Современная портретная живопись достигла своихъ высшихъ успѣховъ въ области интимнаго реалистическаго портрета. Эта область и есть, собственно говоря, истинное поприще портретистики, отъ котораго она можетъ уклониться въ сторону только съ ущербомъ для себя. Это еще не все. Съ нѣкоторымъ основаніемъ можно было бы отстоять и то воззрѣніе, что вовсе не дѣло художественнаго произведенія изображать будничную дѣйствительность,—это въ скромныхъ размѣрахъ можетъ сдѣлать и фотографія,—что искусство обязано выполнить болѣе высокую миссію, а именно внести въ жизнь немного красоты и праздничнаго настроенія.

Именно изъ такихъ соображеній исходили англичане.

Поскольку это вообще возможно, они пытались возвести земное на высоту сверхземного: своихъ дамъ они превращали въ богинь, грацій и музъ. Въ центрѣ ихъ творчества стоялъ портретъ, стремившійся придать изображаемому лицу характеръ героичности, не столько потому, что вліяла миѳологія, а скорѣе потому, что дѣйствовала вполнѣ понятная жажда красоты. Въ обществахъ съ буржуазной культурой подобныя стремленія легко могутъ стать комическими. Уже Адріанъ-ванъ-деръ-Верфъ потерпѣлъ крушеніе, когда пытался приклеить къ голландскимъ купчихамъ этикетку: Юнона, Минерва или Геба. Впрочемъ рѣшеніе вопроса, когда подобное перенесеніе будничной дѣйствительности въ надземныя сферы возможно и когда оно становится смѣшнымъ, всецѣло зависитъ отъ чутья, отъ такта. Во всякомъ случаѣ проблема стилизованнаго портрета разрѣшена съ большимъ вкусомъ во многихъ англійскихъ портретахъ, гдѣ дамы царятъ богинями въ облакахъ или разыгрываютъ роли Мусидоры и Терпсихоры, Діаны и Флоры. Насколько неправильно извлекать законы эстетики изъ произведеній, лежащихъ въ сторонѣ отъ линіи эволюціи современныхъ стремленій, настолько поучительно видѣть, какъ умѣло новые люди, къ тому же сѣверяне, воскрешали къ новой жизни идеи эпохи Ренессанса.

То, что сказано о портретахъ, вполнѣ приложимо и къ пейзажу.

Пейзажная живопись эпохи также доказываетъ, что Англія была страной любителей, стремившихся путемъ подражанія хорошимъ, уже созданнымъ твореніямъ создать свое собственное искусство.

Ричардъ *Вильсонъ* видѣлъ назначеніе своей жизни въ томъ, чтобы стать возродившимся Клодомъ Лорреномъ. Своей цѣлью онъ ставилъ торжественность, стильное величіе. Порой въ сентиментальномъ налетѣ его произведеній сказывается сынъ XVIII вѣка. Передъ нами разбитыя статуи, ветхіе саркофаги. Къ колоннамъ античнаго храма, мощнаго свидѣтеля былого величія, прислонилась бѣдная крестьянская хата. Обычно же его картины можно описать тѣми же словами, которыми пользуются для описанія пейзажей Клода Лоррена. На одной сторонѣ—величественное дерево, на другой—классическая постройка, между ними надъ рѣкой взоръ различаетъ гряды горъ—такова постоянно повторяющаяся схема.

Генсборо относится къ Вильсону, какъ Клодъ къ Ватто. Это значитъ, что и его оцѣнку слѣдуетъ понизить. Раньше было принято видѣть въ немъ отца интимнаго пейзажа, расчистившаго путь художникамъ группы Фонтенебло. У людей однако только одно лицо. Какъ портретистъ, Генсборо—художникъ въ духѣ Рококо и таковымъ является онъ и въ качествѣ пейзажиста. У него еще нѣтъ рѣчи о наблюденіи надъ атмосферой, объ анализѣ простыхъ естественныхъ впечатлѣній, о всѣхъ тѣхъ чертахъ, которыя встрѣчаются потомъ у Констебля. Природа имѣетъ у него еще характеръ аркадійскій, буколическій. Для него она не мать всего, біенію сердца которой онъ хочетъ внимать, для него она арена галантныхъ праздниковъ, fêtes galantes. Пахнетъ не навозомъ, не землей, а жасминомъ и сиренью. Даже де-

ревья еще вычурны въ стилѣ Рококо. Они склоняются, извиваются, гнутся, они шепчутъ и шелестятъ о любви. Не суровая земля изображается, а эфирное элизіумъ. Такому настроенію вполнѣ соотвѣтствуетъ серебристо-сѣрый тонъ колорита. Мягкій бѣлый шелкъ опредѣляетъ красочную гамму. Изящная фигурка въ розовомъ шелковомъ платьѣ или бѣлый конь вносятъ своеобразное красочное пятно въ серебристый тонъ матовой зелени.

По этому пути шелъ дальше Джорджъ *Морландъ*. Въ немъ видѣли величайшаго изобразителя животныхъ XVIII в. Ни о Тройонѣ, ни о Цюгелѣ однако не слѣдуетъ вспоминать при видѣ даже его произведеній. Подобно Генсборо, Морландъ—художникъ въ духѣ Рококо. Только потому, что его увлекала серебристая симфонія тоновъ, рисовалъ онъ своихъ бѣлыхъ съ коричневыми пятнами собакъ, своихъ стоящихъ въ стойлѣ жемчужно-сѣрыхъ лошадей. Фигурки, которыя онъ помѣщаетъ на своихъ пейзажахъ, такія же эстетизированныя, какъ на салонныхъ картинахъ Ланкрэ. Молодые люди въ рыцарственномъ костюмѣ вертеровой эпохи отправляются на охоту въ сопровожденіи черно-бѣлаго дога. Дамы въ воздушномъ бѣломъ костюмѣ сидятъ съ дѣтьми въ саду за чаемъ или мечтаютъ на берегу тихаго пруда съ романомъ въ рукѣ. Улыбаясь стоятъ у лоханки прачки, красивыя, какъ дѣвушка Ліотара, разносящая шоколадъ.

Передъ нами маленькій, совершенно особый, эстетическій міръ, построенный изъ свѣтло-голубыхъ лентъ и огромныхъ желтыхъ соломенныхъ шляпъ, изъ бѣлыхъ чепчиковъ и бѣлыхъ передниковъ, розовыхъ шелковыхъ платьевъ и декольтированныхъ плечъ. Въ воздухѣ еще рѣютъ бѣлые голуби Рококо. Сквозь листву деревьевъ просвѣчиваютъ свѣтлосѣрыя крытыя соломой крестьянскія хаты Буше.

Словомъ, англійскіе художники не могли указать своимъ товарищамъ на континентѣ новыхъ цѣлей, такъ какъ въ ихъ искусствѣ не было новыхъ цѣнностей. Скорѣе можно утверждать, что въ Англіи зародилось то ретроспективное теченіе, которое началось въ 1750 г. Потребностямъ демократизировавшагося общества уже не отвѣчало граціозное аристократическое Рококо. Было такъ естественно искать вдохновенія у болѣе старыхъ, полнокровныхъ и здоровыхъ эпохъ. Рейнольдсъ писалъ однажды: «Къ изученію природы ведетъ одна только дверь, а ключъ отъ этой двери—у старыхъ мастеровъ».

Эти слова содержатъ символъ вѣры эпохи, шедшей не впередъ, а глядѣвшей назадъ, эпохи, которая должна была сначала прислониться къ прошлому, чтобы научиться стоять на своихъ ногахъ.

Ходовецкій: Фридрихъ Великій.

Эпоха просвѣщенія въ Германіи.

Если Англія еще въ XVII в. завоевала себѣ политическую свободу, то на континентѣ эту борьбу еще предстояло довести до конца. Вторая половина XVIII в. была поэтому здѣсь эпохой «бури и натиска». Во всѣхъ областяхъ духовной жизни прошлому объявлена война. Всюду поиски новаго.

Во главѣ движенія, поскольку оно выражалось въ литературѣ, шла Германія. Писатели стремятся положить основаніе новой буржуазной культуры. Романы изображаютъ простоту и естественность англійскихъ нравовъ, какъ образецъ, достойный подражанія. Драмы, выводившія раньше только королей и полководцевъ, начинаютъ воспроизводить буржуазный міръ. Мѣняется совершенно сцена. Изъ царства педантизма и напудренныхъ косъ, изъ атмосферы соціальной іерархіи люди стремятся, какъ Фаустъ, «къ источникамъ жизни». Они хотятъ начать жизнь сызнова, восхищаются далекими предками, хотятъ сравняться съ ними силой, отвагой и смѣлостью. Вмѣсто шелковыхъ башмаковъ они носятъ высокіе сапоги. Они населяютъ лѣса Германіи бардами и

друидами, мечтаютъ о готическихъ соборахъ и рыцаряхъ съ желѣзной рукой. На смѣну поколѣнію писателей-моралистовъ идетъ поколѣніе писателей воинствующихъ, готовыхъ изъ крови и желѣза создать новый міръ.

Въ 1774 г. появляется гетевскій Вертеръ, исторія одной любви и вмѣстѣ съ тѣмъ манифестъ юнаго титана, исполненнаго жажды свободы, мечтавшаго взорвать на воздухъ всѣ грани, раздѣляющія общество. Вскорѣ послѣ Вертера выступаетъ Шиллеръ съ своими юношескими произведеніями, прозвучавшими, какъ объявленіе войны всему существующему строю. «Проклятіе безвольному вѣку кастратовъ!»—восклицаетъ Карлъ Мооръ въ «Разбойникахъ». «Поставьте меня во главѣ войска изъ такихъ молодцовъ, какъ вы, и Германія станетъ республикой, въ сравненіи съ которой Римъ и Спарта покажутся женскими монастырями». Свою драму «Фіеско» Шиллеръ съ умысломъ называетъ «республиканской трагедіей». «Коварство и Любовь» обрушивается на самыя гнилыя стороны современной жизни.

Снова мѣняется сцена.

Эпоха «бури и натиска» смѣняется эпохой классицизма. Послѣ вспышки геніальной необузданности было такъ естественно провозгласить высшимъ идеаломъ спокойную эллинскую красоту. Творецъ Вертера и Геца превращается въ творца Ифигеніи. Авторъ Разбойниковъ становится пѣвцомъ Мессинской невѣсты и греческихъ боговъ.

Пластическое искусство испытало на себѣ тѣ же перемѣны, которымъ подвергалась литература.

Раньше существовала только придворная культура. Каждый крупный и мелкій нѣмецкій государь строилъ себѣ свой Версаль, носилъ ли онъ имя Нимфенбургъ или Швецингенъ, Герренгаузенъ, Потсдамъ, Людвигслюстъ или Карлсруэ. Теперь живопись начинаетъ все больше заботиться о потребностяхъ бюргера. Какъ нѣкогда въ Голландіи XVII в., она переходитъ изъ дворцовъ въ квартиры мѣщанъ. А такъ какъ культурно-историческія основы тамъ и здѣсь были схожи, то вполнѣ естественно, что нѣмецкіе художники искали вдохновеніе и сюжеты непосредственно у старыхъ голландцевъ.

Настроеніямъ эпохи бури и натиска вполнѣ соотвѣтствовало далѣе то обстоятельство, что стали возникать картины на средневѣковыя темы, переносившія зрителя въ національное прошлое. Бодмеръ опубликовалъ памятники средневѣковой поэзіи—месть Кримгильды и швабскихъ миннезингеровъ. Гёте написалъ Геца, а въ брошюркѣ о нѣмецкой архитектурѣ онъ восклицалъ: «Не буду пускаться въ декламаторскія рѣчи о томъ, насколько я ненавижу нашихъ нарумяненныхъ кукольныхъ художниковъ. Театральными позами, намалеванными лицами и пестрыми одѣяніями плѣнили они взоры женщинъ. О, мужественный Альбрехтъ Дюреръ, надъ которымъ смѣются новаторы! Твои самыя деревянныя фигуры мнѣ во сто кратъ милѣе!» Въ тѣсной связи съ этимъ стремленіемъ вѣка вырваться изъ міра Рококо въ міръ силы, мужественности и первобытности, стоитъ теченіе, предвосхищавшее уже тогда то, что потомъ осуществилъ романтизмъ.

Классической поэзіи соотвѣтствовалъ, наконецъ, въ искусствѣ—классицизмъ. Разнообразныя событія обратили какъ разъ тогда вниманіе на античное искусство. Были открыты Геркуланумъ и Помпея, эти два города, нѣкогда засыпанные изверженіемъ Везувія. Въ современную жизнь ворвался почти въ неизмѣнившемся видѣ уголокъ классическаго міра. Были найдены развалины Пестума, Гамильтонъ опубликовалъ свой трудъ о греческихъ вазахъ, Пиранези—о римскихъ памятникахъ. Въ 1762 г. появился въ свѣтъ большой трудъ Стюарта и Реветта объ афинскихъ древностяхъ. На долю нѣмца выпала честь стать великимъ героемъ этого антикварнаго вѣка. Въ 1764 г. написалъ Винкельманъ свою «Исторію античнаго искусства». Вся его литературная дѣятельность была гимномъ въ честь вновь открытаго, вновь найденнаго античнаго міра.

Ученые не ограничивались чисто научной дѣятельностью. Они выступали и какъ агитаторы, направляя взоры художниковъ на ту эпоху, въ которой они сами усматривали высшій идеалъ эстетической культуры. Уже за девять лѣтъ до своей исторіи искусства, въ 1755 г., Винкельманъ издалъ свое первое литературное произведеніе: «Мысли о подражаніи греческимъ памятникамъ», содержаніе котораго кульминировало въ словахъ: «Единственный путь стать великими, если возможно, неподражаемыми, это подражаніе древнимъ».

Въ 1759 г. Геснеръ писалъ: «У греческихъ скульпторовъ художникъ можетъ позаимствовать возвышеннѣйшіе взгляды на красоту, у нихъ онъ можетъ научиться тому, что надо взять у природы, чтобы подражать ей съ достоинствомъ и въ мѣру». Въ 1766 г. издалъ Лессингъ своего «Лаокоона», гдѣ, подобно Винкельману, рекомендуетъ греческую пластику, какъ идеалъ, достойный подражанія. Такъ точно и Гёте, вернувшись изъ Италіи, проникся мыслью, что греческое искусство должно стать обязательнымъ образцомъ для современныхъ художниковъ. Изъ него слѣдуетъ извлечь опредѣленный канонъ, рядъ законовъ, обязательныхъ для художниковъ всѣхъ временъ.

Нельзя утверждать, что выставленная этими великими писателями программа была эстетическимъ заблужденіемъ. Именно благодаря подраженію древнимъ стала нѣмецкая поэзія классической. Ифигенія и Тассъ—безсмертные шедевры. А что и пластическое искусство ничего не теряетъ отъ того, что молится богамъ Греціи, доказала эпоха Ренессанса. Ни одному вѣку однако не было суждено быть одинаково великимъ во всѣхъ областяхъ духовной жизни. Человѣческій духъ всегда направляетъ свои силы инстинктивно туда, гдѣ можетъ найти лучшіе шансы для своего проявленія. Въ XVI в., когда объявилась возможность художественнаго творчества въ самомъ крупномъ масштабѣ, лучшія силы бросились на искусство: такое по крайней мѣрѣ выносишь впечатлѣніе. Рядомъ съ Рафаэлемъ и Корреджіо, Микель-Анджело и Тиціаномъ современные поэты играютъ совершенно второстепенную роль.

Во второй половинѣ XVIII в. дѣло обстояло какъ разъ наоборотъ. У кого тогда было что сказать, бралъ въ руки не кисть, а перо. Всѣ первостепенныя силы дѣйствовали въ области литературы. Этимъ

Менгсъ. *Эрцгерцогиня Марія Іосефа.*

Анжелика Кауфманъ. *Баронесса Крюденеръ съ дочерью.*

Гогартъ. *Модный бракъ.*

Гогартъ *Модный бракъ.*

объясняется, почему эпоха, въ литературномъ отношеніи по истинѣ героическій вѣкъ, не создала ничего выдающагося въ сферѣ искусства. Какъ бы ни были похвальны намѣренія художниковъ, искра Божья не горѣла въ ихъ груди, не только въ груди учениковъ Винкельмана, но и тѣхъ, произведенія которыхъ отражали другія тенденціи вѣка. Ихъ оригинальность и дарованіе не позволяли имъ подняться выше уровня почтенной посредственности.

Художники въ родѣ *Дитриха* (Дрезденъ) или *Траутмана* (Франкфуртъ) повторяли, не прибавляя ничего новаго, слова голландскихъ жанристовъ эпохи Остаде. *Даніэль Ходовецкій* обязанъ своей славой главнымъ образомъ тому обстоятельству, что онъ отдалъ свой талантъ на службу корифеямъ литературы. Правда, духъ великихъ писателей былъ ему чуждъ. «Добрый, малый» такъ называлъ его Гёте,—и лучшаго опредѣленія не придумать для него. Въ глубинѣ души онъ былъ истый филистеръ, настолько же добродушный и болтливый, насколько трезвый и тривіальный, тотъ же самый типъ берлинца, который въ литературѣ былъ представленъ Николаи. Свои темы Ходовецкій разрабатывалъ плоско, размазанно, общедоступно. Чѣмъ проще, почтеннѣе, и яснѣе писатель, тѣмъ лучше иллюстрируетъ его Ходовецкій. Добропорядочный мягкій Геллертъ ему ближе умнаго и оригинальнаго Лессинга. Глеймъ, Кампе, Коцебу ему понятнѣе Бюргера, Маттисона и Виланда. Проникающій его произведенія пошловато—мѣщанскій духъ дѣлаетъ ихъ скорѣе зеркаломъ эпохи просвѣщенія, чѣмъ эпохи «бури и натиска».

Одна изъ лучшихъ его вещей изображаетъ его сидящимъ въ уютномъ кругу семьи у окна за рисованіемъ. Въ центрѣ комнаты-диванъ. За столомъ собралась семья. Именно эта любовь къ уюту нѣмецкой семьи является основнымъ настроеніемъ его простоватаго, добродушнаго и неглубокаго искусства. Произведенія его интересны въ культурно-историческомъ отношеніи, потому что предвѣщаютъ начало бюргерской культуры XIX в.

На тогдашней портретистикѣ можно также прослѣдить, какъ аристократія постепенно уступала роль мецената бюргерству. *Антонъ Пенъ* (Pesne) изъ Парижа, занимавшій постъ директора академіи въ Берлинѣ, былъ еще типичнымъ придворнымъ художникомъ. Онъ работаетъ почти исключительно на аристократію. Но даже въ этихъ его портретахъ поражаетъ что-то массивное, грубоватое, совершенно противоположное игривой кокетливости и розовой изнѣженности Рококо. Серьезны лица, серьезенъ—костюмъ. Уже иныя заботы волнуютъ людей, не прежнія мысли о менуэтахъ и bals champêtres.

Бальтазаръ *Деннеръ* изъ Гамбурга производитъ впечатлѣніе настоящаго голландца. Уже въ дни Рембрандта буржуазія требовала, чтобы портретисты воспроизводили дѣйствительность какъ можно банальнѣе, въ духѣ фотографіи. Мѣщански-плоскій Герардъ Доу цѣнился выше геніальнаго Франса Гальса. Этимъ потребностямъ, царившимъ и въ Гамбургѣ XVIII в., шелъ навстрѣчу Деннеръ. Его портреты добросовѣстно отмѣчаютъ каждую морщинку, каждую складку, каждый волосокъ въ мѣху шубы, каждый переливъ бархатной шапочки;

вся картина такъ отдѣлана, что въ ней незамѣтны слѣды работы кисти; она производитъ впечатлѣніе куска фарфора.

Рядъ другихъ портретовъ отражаетъ литературный расцвѣтъ Германіи. Въ особенности характерны для эпохи просвѣщенія такъ называемые «храмы дружбы». Уже въ 1745 г. старикъ-поэтъ Глеймъ началъ собирать въ Гальберштатѣ портреты знаменитыхъ нѣмцевъ. Нѣсколько позже Филиппъ Эразмъ Рейхъ въ Лейпцигѣ, владѣлецъ книжнаго магазина Вейдмана, приходившій въ качествѣ издателя въ соприкосновеніе съ знаменитыми писателями, положилъ основаніе коллекціи, хранящейся нынѣ въ лейпцигской университетской библіотекѣ. Антону *Граффу* было суждено стать историкомъ этой эпохи. Если Ходовецкій иллюстрировалъ классиковъ, то Граффъ писалъ ихъ портреты, а гравюры Баузе дѣлали ихъ достояніемъ широкихъ слоевъ народа. Онъ написалъ портреты Геллерта и Бодмера, Гесснера и Гердера, Виланда и Лессинга, Шиллера и Бюргера, Вейсе и Рабенера, изъ философовъ—Зульцера и Мендельсона, изъ артистовъ—Ифланда и Короны Шрётеръ, изъ ученыхъ—Рамлера, Липперта и Гагедорна. Онъ увѣковѣчилъ литературныя свѣтила XVIII в. въ томъ видѣ, въ какомъ они живутъ въ памяти потомства.

Еще ярче, чѣмъ въ портретахъ Рейнольдса, отражается въ портретахъ Граффа чисто интеллектуальная сущность новаго вѣка. Нѣтъ никакихъ прикрасъ. Рѣдко изображаетъ онъ фигуры во весь ростъ. Вся жизнь сконцентрирована въ головѣ съ ея могучимъ лбомъ мыслителя. Своей задачей онъ ставилъ не столько передачу декоративнаго впечатлѣнія данной личности, сколько выявленіе ея духовной сущности. Дрезденскій художникъ Христіанъ-Леберехтъ *Фогель* и мюнхенецъ Іоганнъ *Эдлингеръ* также служатъ иллюстраціей этого новаго портретнаго стиля. Для Фогеля особенно характерна хорошенькая картина, изображающая, какъ его дочки прикурнули въ дѣтской, углубившись въ книгу, которую онѣ перелистываютъ. Сопоставленіе этой картинки съ возникшимъ полтораста лѣтъ раньше портретомъ дочерей Корнелиса де-Воса показываетъ къ тому же, что теперь мѣщанская нотка, элементъ семейнаго уюта подчеркнуты гораздо рѣзче.

Въ области пейзажа слѣдовало бы ожидать интереснаго поворота. Эпоха «бури и натиска» ввела въ жизнь совершенно новое чувство природы. Теперь уже не увлекались буколическими пейзажами съ фермами и голубятнями въ духѣ Буше, искусственно подстроенными сценаріями, представлявшими задній фонъ для свѣтскихъ развлеченій. Теперь восторгались величіемъ пустынной природы, нетронутой рукою человѣка, грандіознымъ видомъ высокихъ горъ, въ небо упирающихся скалъ, мрачныхъ сосновыхъ рощъ и клокочущихъ водопадовъ. Теперь любили совершать путешествія пѣшкомъ или дико мчаться на конѣ, кататься ночью по льду или забавляться смѣлой охотой.

И однако это чувство природы, которое въ литературѣ получило свое выраженіе впервые у Руссо и Галлера, а потомъ оплодотворяло романтизмъ, пока еще не проявлялось въ искусствѣ. Соломонъ *Геснеръ* забавлялся тѣмъ, что изображалъ на гравюрахъ воспѣваемыя имъ въ стихахъ идиллическія мѣстечки. Филиппъ *Гакертъ* сдѣлался Ходо

вецкимъ нѣмецкаго пейзажа, повѣствуя нѣмецкимъ коллекціонерамъ трезво, добросовѣстно и дѣловито о томъ, какъ выглядитъ красавица-Италія. Эліасъ *Ридингеръ* пользовался успѣхомъ благодаря той зоологической точности, съ которой увѣковѣчивалъ собакъ и лошадей, оленей и ланей, слоновъ и гиппопотамовъ. Его искусство шло навстрѣчу не столько эстетическимъ, сколько образовательнымъ потребностямъ бюргерства.

Гораздо болѣе интереснымъ явленіемъ, художникомъ, ставившимъ себѣ очень большія задачи, былъ Вильгельмъ *Тишбейнъ*.

Онъ предвосхитилъ уже кое-какія стороны романтизма. Онъ хотѣлъ быть старонѣмцемъ, восхищался національнымъ прошлымъ и въ 1782 г. въ одномъ письмѣ къ Мерку уже опредѣлялъ цѣль, которую должно ставить себѣ нѣмецкое искусство, слѣдующими словами: оно должно изображать «эпизоды изъ родной исторіи, когда люди, благородные и сильные, совершали дѣянія, достойныя быть воплощенными въ образахъ и послужить потомству образцомъ для подражанія».

Правда, практически онъ осуществилъ лишь небольшую часть того, что проповѣдовалъ теоретически. Гётевскій Гецъ вдохновилъ его къ картинѣ, хранящейся въ гётевскомъ музеѣ въ Веймарѣ. Другая—въ музеѣ въ Готѣ—изображаетъ, какъ Конрадинъ Швабскій послѣ смертнаго приговора играетъ въ темницѣ въ шахматы съ Фридрихомъ Австрійскимъ. Потомъ Тишбейнъ сошелъ съ этого пути. Наиболѣе извѣстная его картина—въ франкфуртскомъ музеѣ—изображаетъ Гёте, отдыхающаго на развалинахъ въ Кампаньи. Художникъ пережилъ тотъ же самый переворотъ, который совершился въ душѣ Гёте послѣ его итальянскаго путешествія. Романтическая сторона бури и натиска была еще слишкомъ неясно формулирована, чтобы устоять рядомъ съ гораздо болѣе ярко развитой идеей классицизма.

Другъ Винкельмана, Антонъ Рафаэль *Менгсъ* первымъ вступилъ сознательно на путь классицизма. На немъ ясно видно, что вторая половина XVIII в. была эпохой исканій, лишенныхъ всякаго опредѣленнаго плана. Исчезло живое, все собой пропитывавшее чувство стиля, проникавшее прежнія эпохи. Художники пытаются уцѣпиться то за одно, то за другое теченіе, чтобы создать новое искусство, не похожее на искусство Рококо. Менгсъ былъ родомъ изъ Дрездена, классической родины нѣмецкаго Рококо. Онъ и началъ свою дѣятельность пастельными портретами, выдержанными во вкусѣ Рококо. Потомъ въ немъ пробудился эклектикъ. Любители искусства тогда какъ разъ увлекались болоньской школой.

Эпоха, лишенная творческихъ способностей, чувствовала инстинктивное тяготѣніе къ вѣку, который и самъ эклектически черпалъ изъ болѣе старыхъ эпохъ. Помпео *Батони* писалъ картины —купающуюся Сусанну, кающуюся Магдалину, или смерть Марка Аврелія,—которыя при всемъ проникающемъ ихъ ароматѣ эпохи Рококо производятъ впечатлѣніе твореній какого-нибудь ученика Карраччи. Менгсъ носилъ имя «Антоніо», какъ Антоніо Аллегри, и «Рафаэль», какъ Рафаэль Санти. Онъ точно родился съ миссіей соединить воедино особенности обоихъ

художниковъ. Отъ Рококо онъ вернулся къ барокко, въ которомъ налицо были подобныя же тенденціи.

Въ его портретахъ, написанныхъ масляными красками, чувствуется мощь великихъ художниковъ XVII в. Въ своихъ предназначенныхъ для алтарей произведеніяхъ онъ пытается совершенно въ духѣ болоньскихъ академиковъ сочетать плавно льющіяся линіи Рафаэля и свѣтотѣнь Корреджіо. Винкельманъ указалъ ему, наконецъ, на первоисточникъ,—на editio princeps—всякой красоты. Его «Парнасъ», на плафонѣ виллы Альбани въ Римѣ, уже показываетъ, что изъ ученика болонцевъ онъ превратился въ ученика грековъ. Свѣтотѣнь Корреджіо уже не увлекаетъ его. Онъ ограничивается тѣмъ, что соединяетъ въ безличной гармоніи раскрашенныя греческія статуи. Тьеполо и Менгсъ словно два противоположныхъ міра.

Различіе между ними не только внѣшнее: вмѣсто перспективныхъ эффектовъ—пригвожденный къ потолку гобеленъ, вмѣсто свободно движущагося міра фигуръ—математически продуманная композиція, вмѣсто живописи—скульптура въ краскахъ. Главное различіе между ними заключается въ томъ, что у одного царитъ живая, у другого—мертвая красота. Правда, подобныя попытки оживить мертвую красоту могутъ порой привести къ созданію очень живыхъ твореній. Это доказали такіе художники, какъ Мантенья, Рафаэль и Пуссенъ. Необходимой для этого предпосылкой является однако наличность мощнаго генія, способнаго вдохнуть въ мертвую красоту новую жизнь. Именно этого Менгсъ не могъ сдѣлать. Его произведенія служатъ лишь иллюстраціей той истины, что современная ему эпоха была лишена въ художественномъ отношеніи всякихъ творческихъ способностей. Филологъ по темпераменту, талантъ, умѣвшій только черпать изъ источниковъ, Менгсъ не сумѣлъ пойти дальше холодной корректности въ простомъ сопоставленіи классическихъ мотивовъ.

Тотъ же самый путь прошла и Анжелика *Кауфманъ*. Все же она интереснѣе Менгса, такъ какъ ей совершенно чужда филологическая струя, и она къ тому же сумѣла внести во всѣ мелодіи вѣка самыя разнообразные оттѣнки и варіаціи. Хотя вторая половина XVIII в. и была, по опредѣленію Шиллера, «чернильнымъ вѣкомъ», хотя всѣ внимали тогда голосу писателей, все же не исчезла тогда совсѣмъ и потребность въ искусствѣ. А такъ какъ Анжелика Кауфманъ, какъ человѣкъ, отвѣчала какъ нельзя болѣе понятію, которое люди составили себѣ о художникѣ, то она стала святой эпохи, тѣмъ кумиромъ, къ ногамъ котораго повергали весь восторгъ и все поклоненіе, отдаваемые искусству. Еще на порогѣ новой буржуазной эры на долю художницы выпалъ такой почетъ, который уноситъ насъ въ тѣ дни, когда съ художниками дружили короли.

Анжелика была ребенкомъ-чудомъ изъ породы тѣхъ, которые въ пятилѣтнемъ возрастѣ даютъ концерты. Всюду, куда бы ее ни привозилъ ея отецъ—импрессаріо, художникъ Іосифъ Кауфманъ, слалъ ей свои восторженные апплодисменты міръ Рококо. Въ Комо и Миланѣ, въ Венеціи и Болоньи ея пастели расходились въ огромномъ количествѣ. Когда ей было 18 лѣтъ, она украсила фресками по гравюрамъ

Пьяцетты хоры въ церкви въ Шварценбергѣ, въ маленькомъ мѣстечкѣ въ брегенцскомъ лѣсу, гдѣ она провела часть юности. Когда ей было 20 лѣтъ, ее попросили пожертвовать свой портретъ въ галлерею Уффиціи во Флоренціи. Двадцати двухъ лѣтъ она въ Римѣ. Даже Винкельманъ, столь равнодушный къ чарамъ женской красоты, находилъ, что она «красивая женщина».

«Мой портретъ,—писалъ онъ,—сдѣланъ кистью удивительной личности, кистью нѣмецкой художницы. Отецъ рано привезъ дочь въ Италію и она говоритъ поэтому по-итальянски такъ же свободно, какъ и по-нѣмецки. Говоритъ она въ совершенствѣ и по-французски и по-англійски. Вотъ почему она пишетъ портреты всѣхъ англичанъ, посѣщающихъ Римъ».

Одна изъ этихъ англичанокъ, лэди Уентворсъ, упросила ее поѣхать съ ней въ Англію. Анжелика согласилась, и ея появленіе въ Англіи привѣтствовали, какъ восхожденіе новой звѣзды на небосклонѣ англійскаго искусства. Лэди Спенсеръ и лэди Эксетеръ ввели ее въ лондонскій бомондъ. Вся аристократія, весь дворъ и датскій король Христіанъ позировали ей. «Никогда,—писала она домой,—на долю художника не выпадало такой чести. Успѣхъ каждой моей картины такъ великъ, что даже газеты упоминаютъ о нихъ съ похвалой и часто къ нимъ прикалываются стихи на самыхъ разнообразныхъ языкахъ».

Анжелика становится почетнымъ членомъ королевской академіи. Ея президентъ, Рейнольдсъ, пишетъ ея портретъ, нынѣ находящійся въ Althorp House. Даже больше — первый художникъ страны предлагаетъ ей свою руку, свою славу, свое богатство. Если бы состоялся бракъ между королемъ живописи и хорошенькой принцессой-художницей, то это былъ бы такой трёстъ, равный которому не встрѣчается во всей исторіи искусства. Анжелика была однако слишкомъ нѣмецкой идеалисткой, чтобы, какъ слѣдуетъ, оцѣнить геніальный коммерческій планъ великаго претендента на ея руку. Или она находила, что ей незачѣмъ быть союзницей великаго человѣка, такъ какъ стоило ей только ласково улыбнуться и она побѣждала одна собственными силами. Какъ бы тамъ ни было, она отказала Рейнольдсу.

«Я не хочу связывать себя. Хочется въ Римъ. Святой Духъ будетъ моимъ путеводителемъ».

Заброшенный въ Лондонъ венеціанецъ, Антоніо Цукки, казался ей самымъ подходящимъ импрессаріо для ея итальянскихъ турнэ. Въ 1781г. мы находимъ ихъ, ее и ея мужскую даму-хранительницу, «старика изъ венеціанской комедіи», какъ его назвалъ Гердеръ, въ Неаполѣ, гдѣ королева Шарлотта, сестра Іосифа II, поручаетъ ей написать портреты всѣхъ ея придворныхъ и довѣряетъ ей воспитаніе своихъ дѣтей. Въ слѣдующемъ году всесвѣтная модная художница окончательно поселяется въ Римѣ, въ городѣ чужестранцевъ. На Trinità de Monti, надъ испанской лѣстницей, на Via Sistina сняла она домъ, гдѣ раньше жилъ Антонъ-Рафаэль Менгсъ. Всѣ болѣе или менѣе выдающіеся иностранцы, пріѣзжавшіе въ Римъ, непремѣнно навѣщали двѣ мастерскія: мастерскую Кановы и мастерскую Анжелики. Знаменитыя пѣвицы римской оперы считали для себя честью показать свое искусство въ ея домѣ.

Она работала для цѣлаго ряда государей: для Іосифа II, Павла и Екатерины II, Карла-Теодора баварскаго, Курляндскаго герцога Петра. Члены нѣмецкой колоніи, Филиппъ Гакертъ, гофратъ Рейфенштейнъ, антикварій Алоисъ Гиртъ были ея ежедневными гостями и если раньше, въ бытность свою въ Лондонѣ, она обмѣнивалась письмами съ Клопштокомъ, Геснеромъ и другими корифеями нѣмецкой литературы, то теперь она видѣла всѣхъ этихъ великихъ людей у ногъ своихъ.

1 ноября 1786 г. въѣхалъ Гёте въ Римъ черезъ Porta del popolo. Не успѣлъ онъ сдѣлать Анжеликѣ визитъ, какъ уже «было рѣшено, что онъ по воскресеньямъ будетъ у нея обѣдать». Передъ обѣдомъ она заѣзжала за нимъ и увозила съ собой, осмотрѣть храмъ, дворецъ или музей. «Съ нею было очень пріятно смотрѣть картины, такъ какъ она имѣла очень опытный глазъ и весьма значительныя техническія познанія». Вмѣстѣ съ ней дѣлаетъ онъ опыты для своей «теоріи цвѣтовъ», онъ проводитъ лѣто въ ея виллѣ въ Кастель Гандольфо и читаетъ въ ея римскомъ салонѣ только что оконченную «Ифигенію». «Нѣжная сердцемъ Анжелика отнеслась къ пьесѣ съ глубокимъ проникновеніемъ. Она хотѣла сдѣлать рисунокъ къ ней и обѣщала его мнѣ на память». Уѣзжая изъ Рима, Гёте подарилъ ей сдѣланную имъ копію Юноны Лудовизи и посадилъ своими руками въ ея саду—пинію.

Не успѣлъ уѣхать олимпіецъ, какъ явился консисторіи совѣтникъ Гердеръ. На него Анжелика произвела, повидимому, большее впечатлѣніе, чѣмъ весь Римъ. Каждое слово, которое онъ писалъ домой своей Каролинѣ, звучитъ настоящимъ гимномъ по адресу этой «истинной неземной музы, преисполненной граціи, изящества, скромности и не поддающейся описанію сердечной доброты». «Завтра я въ первый разъ обѣдаю у Анжелики. Это глубоко нѣжная, дѣвичья душа, похожая на мадонну или голубку. При ней я всегда нахожусь въ состояніи сладостно тихаго поклоненія, такъ какъ, несмотря на ея ангельскую скромность и невинность, она, быть можетъ, самая образованная женщина Европы».

Герцогиня Анна-Амалія, пріѣхавшая съ Гердеромъ, также осталась на много лѣтъ въ хорошихъ отношеніяхъ съ Анжеликой. Въ каждомъ своемъ письмѣ она спрашиваетъ: «Вспоминаете ли вы иногда меня, какъ я васъ». Въ 1795 г. герцогиня пріѣхала изъ Дессау вмѣстѣ съ Матиссономъ и, едва пробывъ въ Римѣ два часа, она уже заявилась въ мастерскую Анжелики.

То, что въ ней плѣняло всѣхъ, было прежде всего очарованіе ея личности. Она была такъ «мила и привлекательна». Она была «ангельской душой, невыразимо прелестной». «Лицо ея одно изъ тѣхъ, которыя изображалъ Доменикино». Особенно своимъ пѣніемъ она умѣла трогать до слезъ. «Гармонія, прикованная къ краскамъ ея палитры, служила ей и во время пѣнія. Когда она поетъ Stabat mater Перголези, сначала вскидывая въ молитвенномъ экстазѣ глаза pietosi a riguardar, a mover parchi, а потомъ отражая въ восхитительныхъ очахъ настроеніе пѣсни, то она становится вдохновеннымъ и вдохновляющимъ прообразомъ Св. Цециліи».

Прославляли ее и за ея живопись.

Гогартъ: *Продавщица креветокъ.*

«Ни одинъ изъ нынѣ живущихъ художниковъ,—писалъ Гёте,—не превзошелъ ее полнымъ прелести и вкуса умѣніемъ владѣть кистью». Гердеръ говорилъ о ней въ одномъ стихотвореніи: «Ты живописуешь то, что ты сама есть. Въ людяхъ ты позволяешь намъ видѣть ангеловъ, живущихъ въ долинахъ эдема». Впослѣдствіи, въ 24 главѣ «Мыслей по поводу исторіи поэзіи», онъ посвятилъ ей слѣдующія слова: «Даже дикарь становится кроткимъ подъ прикосновеніемъ ея руки. Подобно геніямъ носятся ея юноши надъ землей. Никогда не изображала ея кисть дерзкаго жеста. Какъ невинный духъ представляетъ себѣ характеры людей, такъ изображала она ихъ, освободивъ ихъ отъ бренной оболочки и располагая въ гармоническомъ порядкѣ. Ангелъ далъ ей ея имя, а муза гуманности была ея сестрой». «Какъ бы ни было велико число ея твореній,—говорилъ Матиссонъ,—можно смѣло утверждать, что она никогда не изобразила ничего такого, что было бы недостойно одобрительной улыбки музъ и грацій». А графъ Леопольдъ Штольбергъ восклицалъ восторженно въ одномъ стихотвореніи: «Безсмертные обнимали тебя, научили мудрости и вручили тебѣ кисть, насыщенную жизнью, окунувъ ее въ розовый свѣтъ утренней зари».

Даже и подъ старость еще продолжали ей покровительствовать добрыя феи. Разразилась революція. Французское трехцвѣтное знамя развивалось на Капитоліи и на башнѣ Ангела. И вотъ генералъ Эпинассъ спѣшитъ извѣстить Анжелику, что уваженіе къ такой рѣдкой женщинѣ съ такими большими заслугами заставляетъ считать ея домъ священнымъ.

Еще когда она лежала на смертномъ одрѣ, къ ней поступало столько заказовъ, что она спрашивала съ улыбкой: ужели она не имѣетъ права быть больной. «Развѣ нѣтъ другихъ художниковъ?» «Нѣтъ,—отвѣчали ей,—и если ты перестанешь творить, искусство осиротѣетъ». Никто иной, какъ Канова, разослалъ послѣ ея смерти приглашенія на похороны. Она оставила болѣе 240,000 кронъ и кромѣ того цѣнную библіотеку и картинную галлерею, въ которой находились произведенія кисти Тиціана, Корреджіо и Ванъ-Дейка. Даже одну вещь Леонардо, «Іеронима», считала Анжелика своей собственностью (нынѣ въ ватиканской галлереѣ) и болѣе 800 гравюръ было сдѣлано съ ея картинъ.

Въ настоящее время все это уже не поражаетъ насъ. Вѣнки, сплетенные современниками, потомство порой безжалостно разрываетъ на части. Имя Анжелики, конечно, и теперь еще не забыто. Среди знаменитыхъ женщинъ она заняла точно опредѣленное мѣсто. Нѣмцы, французы, англичане посвятили ей объемистыя біографіи. И однако эти жизнеописанія были въ сущности лишь поясненіями того факта, что она находилась въ дружескихъ отношеніяхъ съ столь многими знаменитостями эпохи. Какъ художница, она для насъ почти отвлеченное понятіе. Когда произносится ея имя, въ памяти воскресаетъ развѣ только одна картина. То «весталка» въ дрезденской галлереѣ, прабабушка всѣхъ тѣхъ аляповатыхъ красавицъ, которыя пользовались потомъ такой завидной популярностью подъ именемъ: Клерхенъ, Нинетты или Лизы. А такъ какъ единственная картина, съ которой нынѣ связана ея извѣстность, не представляетъ ничего выдающагося,

то дѣлается выводъ, что и въ данномъ случаѣ, какъ часто, гласъ народа, vox populi, еще не есть гласъ Божій, vox Dei. Даже то обстоятельство, что не толпа, а избранное меньшинство великихъ людей установило ея репутацію, само по себѣ еще не можетъ заставить насъ повѣрить въ правильность сдѣланной ими оцѣнки. Вѣдь мы слишкомъ хорошо знаемъ, что всѣ эти великіе люди обладали завидной способностью произносить объ искусствѣ интересныя замѣчанія, но что они же не обладали никакими знаніями, основанными на опытѣ. Къ тому же XVIII столѣтіе было вѣкомъ женщины. Казалось интереснѣе болтать объ искусствѣ съ хорошенькой женщиной, чѣмъ съ грубоватымъ парнемъ въ запачканной курткѣ. Это обстоятельство было какъ нельзя болѣе наруку какъ Розальбѣ Карьерѣ, такъ и г-жѣ Виже Лебренъ. Если Анжелика имѣла такую массу заказовъ, если оцѣнка ея таланта окрашена въ такой галантный колоритъ, то не послѣднюю роль играла здѣсь свойственная XVIII вѣку женственная нотка. Анжелика стала міровой знаменитостью не столько какъ художница, а скорѣе, какъ женщина.

Когда вы въ настоящее время встрѣтите въ галлереяхъ ея произведенія, вы скажете, что они не плохи въ техническомъ отношеніи. Уже дѣвочкой она многому научилась у отца, одного изъ тѣхъ почтенныхъ ремесленниковъ, которые знаютъ свое ремесло, какъ свои пять пальцевъ. Потомъ она копировала мастеровъ эпохи барокко, и это сообщило ея собственнымъ произведеніямъ отблескъ древней, благородной культуры. Въ музеяхъ они вполнѣ могутъ занять мѣсто рядомъ съ твореніями выдающихся эпохъ. И однако съ другой стороны—какъ безцвѣтны, подкрашены, безсильны всѣ ея творенія. Дышавшее когда-то необузданно-праздничной радостью Рококо кончало слезливостью, чувствительностью, рыданіями. Устраивались оргіи цѣломудрія; памятуя о бренности всего земного, люди строили въ садахъ кладбищенскіе острова и мавзолеи, ставили въ аллеяхъ урны съ платками для слезъ, убѣгали изъ испорченной атмосферы du siècle absolument corrompu къ простымъ нравамъ воображаемой Эллады, гдѣ всѣ женщины были чисты и цѣломудренны. Изъ этого настроенія и родились картины Анжелики Кауфманъ. Она изображала Адониса, покинутую Аріадну, смерть Алькестиды, изображала похороны красавца-юноши Палласа, пребываніе одѣтаго дѣвушкой Ахиллеса среди дочерей Ликомеда или какъ Амуръ стираетъ русымъ локономъ слезу со щеки горюющей Психеи. И всѣ эти сентиментальныя темы она воспроизводила такъ чувствительно-нѣжно, такъ добродѣтельно-восторженно, что невольно вспоминается ея тезка, блаженный фра Анджелико, и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ сладко, такъ надушенно, что въ памяти встаетъ Карло Дольчи, съ «Св. Цециліей» котораго такъ любили ее сравнивать восхищенные современники.

Случилось даже нѣчто худшее.

Эпоха, когда жила Анжелика, была вмѣстѣ съ тѣмъ эпохой Sturm und Drang'a, когда, пресытившись чрезмѣрной утонченностью, люди грезили о богатырской силѣ и доисторическомъ величіи. Въ то же самое время во Франціи развертывалась великая драма революціи;

сентиментальное представленіе объ античномъ мірѣ смѣнилось представленіемъ воинственнымъ, искусствомъ, увлекавшимся изображеніемъ суровыхъ гражданскихъ добродѣтелей и величественныхъ республиканскихъ жестовъ.

Добрая Анжелика,—эта нѣжная душа, это кроткое дарованіе,—послѣдовала этимъ теченіямъ, сочла себя обязанной изъ міра элегическихъ миѳовъ совершить экскурсію въ міръ героичности. И вотъ она изображаетъ Брута, осуждающаго своихъ сыновей, Коріолана, уходящаго въ изгнаніе, возвращеніе Арминія изъ битвы въ Тевтобургскомъ лѣсу (въ вѣнскомъ музеѣ). И, конечно, недостижимое здѣсь особенно ясно становится недостижимымъ. Даже Гёте не могъ скрыть отъ себя при всемъ своемъ благоговѣніи передъ ней, что ея герои всѣ похожи на нѣжныхъ мальчиковъ или переодѣтыхъ дѣвочекъ. Въ настоящее время кажется психологически невѣроятнымъ, что женщина, настроенная на мягкій, чувствительный ладъ, насиловала себя, чтобы вымучить изъ себя слова, умѣстныя лишь въ устахъ Геца фонъ-Берлихингенъ или Горацієвъ, Давида. Точно Геллертъ, добродушный Геллертъ, задался мыслью написать Разбойниковъ.

И все-таки! Есть у Анжелики произведенія, которыя живы еще понынѣ, произведенія, въ которыхъ она не уступаетъ корифеямъ живописи. Лучшую часть ея творчества составляютъ ея портреты. Стоя лицомъ къ лицу съ природой, она забывала объ условностяхъ. Въ этой области она отличается не только свѣжестью и естественностью, но даже порой энергіей, силой и даже мощью. Если Гёте выразился о своемъ портретѣ, написанномъ ею въ Римѣ: «Красивый парень, нисколько не похожій на меня», то въ портретѣ Винкельмана она создала произведеніе, сильное и брыжжущее умомъ. А ея дамы!

Если порой ея портреты выдающихся мужчинъ не особенно удачны,—извѣстное изреченіе гласитъ, что ни одинъ портретистъ не можетъ вложить въ изображеніе чужой головы болѣе того, что самъ имѣетъ въ своей,—то въ дамскіе портреты она могла вложить свою собственную миловидность, прелесть и грацію. Правда, порой и здѣсь играетъ нѣкоторую роль античный маскарадъ. Охотно изображаетъ она позирующихъ ей дамъ въ видѣ сивиллъ, вакханокъ или музъ, охотно заставляетъ она ихъ вѣнчать статуи или внимать нашептываніямъ Купидона. Это модное тогда стремленіе придавать портрету героическія очертанія зависитъ однако въ данномъ случаѣ не столько отъ пропаганды Винкельманомъ классицизма, а скорѣе отъ традицій эпохи барокко и господства англійскаго вкуса. Вѣдь и Рейнольдсъ изображалъ на очень извѣстныхъ портретахъ актрису Сиддонсъ въ видѣ трагической музы или Гаррика, вѣнчаемаго олицетвореніями трагедіи и комедіи.

Портреты Анжелики не уступаютъ портретамъ корифеевъ англійскаго искусства. Очень возможно, что многіе портреты, приписываемые нынѣ Гоппнеру, Ромнею или Опи и продаваемые за баснословныя цѣны, принадлежатъ кисти вовсе не этихъ англичанъ, а именно Анжелики. Въ бытность свою въ Лондонѣ она стала постепенно модной портретисткой и безъ соотвѣтствующихъ данныхъ едва ли добилась бы признанія своего таланта въ странѣ, гдѣ уровень вкуса въ этомъ отно-

шеніи былъ очень высокъ. Для нея является несчастіемъ, что въ публичныхъ музеяхъ представлены какъ разъ такія ея вещи, которыя для нашего вкуса несносны, тогда какъ ея выдающіяся творенія находятся въ частныхъ рукахъ. Одинъ изъ ея англійскихъ біографовъ, Фрэнсисъ А. Джерардъ, перечисляетъ 300 такихъ картинъ, неизвѣстныхъ даже въ фотографическихъ снимкахъ. Не существуетъ даже списка ея портретовъ, прозябающихъ въ русскихъ имѣніяхъ.

Какія неожиданныя перспективы открылись бы передъ нами, если бы мы были знакомы съ этимъ богатымъ матеріаломъ, можно себѣ до извѣстной степени представить, исходя изъ того соображенія, что уже то немногое, намъ извѣстное—я имѣю въ виду, напр., портретъ герцогини Анны Амаліи (въ Веймарѣ), баронессы Крюденеръ съ дочерью (въ Луврѣ), большія групповыя картины, а также портреты графини Блесборо и герцогини Девонширской (собственность графа Спенсера), наконецъ, произведенія, хранящіяся въ музеѣ въ Брегенцѣ и въ музеѣ Лихтенштейнъ въ Вѣнѣ,—что все это немногое, собранное въ одной залѣ, уже само по себѣ дало бы внушительное представленіе о портретномъ искусствѣ Анжелики.

Имя ея принадлежало когда-то къ числу наиболѣе прославленныхъ именъ европейскихъ художниковъ. Короли и императоры, величайшіе нѣмецкіе поэты склонялись передъ ней, какъ передъ неземнымъ видѣніемъ. И если даже отзывъ потомства звучитъ сдержаннѣе, все же необходимо признаться, что бюстъ Анжелики красуется не безъ основанія въ Пантеонѣ.

При оцѣнкѣ *Карстенса* была во всякомъ случаѣ допущена болѣе грубая ошибка. Къ концу XVIII вѣка относится извѣстное изреченіе, что если бы Рафаэль родился безъ рукъ, онъ тѣмъ не менѣе сдѣлался бы великимъ художникомъ. Если принять подобное положеніе, которое могла выставить лишь эпоха съ преобладающей мозговой культурой, то нельзя, конечно, отрицать, что у Карстенса были данныя стать художникомъ. Между тѣмъ, какъ Менгсъ умѣлъ только сухимъ образомъ сопоставлять античные мотивы, между тѣмъ, какъ его творчество носило чисто разсудочный, чисто компилятивный характеръ, у Карстенса преобладало поэтическое созерцаніе, свободное творчество образовъ, находившихся не внѣ его, а въ немъ самомъ.

Лучше Менгса сумѣлъ онъ оцѣнить въ Римѣ простоту и благородство классическаго искусства, и его рисунки—иллюстраціи къ Гомеру, Гезіоду и Лукіану—принадлежатъ художнику, глядѣвшему на жизнь глазами греческихъ поэтовъ, а не современнаго филолога. Гомеръ, читающій народу свои поэмы, греческіе герои у Хирона, Елена передъ скейскими воротами, Аяксъ, Фениксъ и Одиссей въ палаткѣ Ахиллеса, Пріамъ, вымаливающій у Ахиллеса трупъ сына, ночь съ ея дѣтьми: съ смертью и сномъ, отъѣздъ Мегапента, золотой вѣкъ—всѣ эти рисунки отличаются тѣмъ, что Винкельманъ называлъ «благородной простотой и спокойнымъ величіемъ» эллинской красоты. И когда вы читаете біографію художника, вы выносите изъ нея уваженіе къ этому мученику, истекавшему кровью изъ-за любви къ идеалу, къ этому фанатику, додумавшему идею классицизма до конца.

И однако съ другой стороны именно творчество Карстенса ясно вскрыло ту великую опасность, которую таила въ себѣ выставленная Винкельманомъ программа. Уже Гердеръ указалъ на нее въ четвертомъ этюдѣ своихъ Kritische Wäldchen: «Скульпторы не въ состояніи изобразить тѣни и зарю, громъ и молнію, ручей и огонь, но развѣ живопись должна отказаться отъ такихъ темъ? Какая другая можетъ быть у нея задача, какъ не воспроизводить природу во всѣхъ ея проявленіяхъ?» Начиная съ XVII в., все развитіе живописи шло въ направленіи къ все большей живописности. Веласкесъ и Рембрандтъ, Ванъ-деръ-Меръ, Ватто и Тьеполо создали произведенія, знаменующія въ чисто красочномъ отношеніи вѣхи въ исторіи все большаго утонченія человѣческой способности видѣть и смотрѣть

Если Менгсъ раскрашивалъ греческія статуи въ томъ смыслѣ, какъ это дѣлалъ Рафаэль въ началѣ XVI в., то это было уже измѣной важнѣйшимъ завоеваніямъ новѣйшей живописи. Отъ подчиненія краски пластикѣ Карстенсъ уже прямо перешелъ къ отрицанію красочнаго элемента. «Колоритъ, свѣтъ и тѣни не дѣлаютъ картину столь цѣнной, какъ благородныя очертанія»—писалъ Винкельманъ, по своей слѣпотѣ къ краскамъ настоящій археологъ, глазъ котораго былъ приспособленъ къ воспріятію лишь пластическаго языка греческихъ статуй, а не красочныхъ тонкостей картинъ. Карстенсъ довелъ это ученіе до крайности и положилъ такимъ образомъ основаніе бумажному стилю. Бросивъ кисть, онъ бралъ въ руки только перо. Противъ этого ничего нельзя было бы возразить, если бы онъ смотрѣлъ на свои рисунки такъ, какъ его современникъ Джонъ Флэксманъ, создавшій, на основаніи изображеній на греческихъ вазахъ, свои рисунки къ Одиссеѣ.

Карстенсъ же держался того мнѣнія, что его перомъ писанные контуры—настоящія картины. И эта путаница понятій стала причиной огромнаго зла. Цѣлая эпоха нашла здѣсь свой лозунгъ. Стали серьезно обсуждать чудовищный вопросъ, совершенно невозможный въ эпоху съ меньшимъ развитіемъ мозговой культуры: «Необходимо ли раскрашивать картины?»

На цѣлыхъ 30 лѣтъ картонъ, черно-бѣлый стиль, сдѣлались полемъ дѣятельности для нѣмецкихъ художниковъ. «Кисть стала гибелью для искусства»,—писалъ еще Корнеліусъ.

И этотъ отказъ отъ техническаго матеріала, передававшагося до сихъ поръ въ нетронутомъ видѣ отъ одного поколѣнія художниковъ къ другому, горько отомстилъ за себя. Германофильствующіе литераторы часто упрекали позднѣйшихъ нѣмецкихъ художниковъ, что они искали вдохновенія у французовъ. Кто знакомъ съ исторіей искусства, тотъ видитъ въ этомъ не болѣе, какъ «суровую необходимость»,—dura necessitas. Ибо стоитъ только одному поколѣнію растерять свои знанія и навыкъ и слѣдующему уже придется пріобрѣтать все сызнова. Когда поэтому въ 40-хъ годахъ въ Германіи вновь стало распространяться убѣжденіе, что художникъ долженъ быть прежде всего художникомъ т.-е. умѣть писать картины, то необходимыя для этого знанія можно было позаимствовать только заграницей, и преимущественно во Франціи, никогда не порывавшей, несмотря на свою политическую перемѣнчивость, съ художественными традиціями прошлаго.

ХОДОВЕЦКІЙ: Танецъ.

Революція и имперія.

Перелистывая французскія гравюры 70-хъ и 80-хъ годовъ XVIII в., прогуливаясь по возникшимъ въ эту эпоху паркамъ, живо чувствуешь, какъ подготовлялись грядущія событія.

Кругомъ царитъ сознаніе, что наступаетъ конецъ міра.

Вотъ почему люди обнимаютъ другъ друга, вотъ почему они плачутъ слезами дружбы. У нихъ такое ощущеніе, что имъ уже не долго придется наслаждаться свѣтомъ солнца. И природа кажется имъ такой трогательной, такой святой и прекрасной! Но не воплощеніемъ жизни представляется она имъ, а огромной могилой. Восхищеніе природой сопровождается мыслями о смерти, потоками слезъ. Въ началѣ столѣтія, въ эпоху, когда царила праздничная радость, люди любили строить китайскія виллы. Потомъ, когда казалось, что только возвращеніе къ добродѣтельной жизни и идиллической простотѣ можетъ предотвратить гибель, стали сооружать деревянные домики, фермы, храмы добродѣтели.

Теперь, когда надо всѣмъ нависли черныя тучи заботы, виллы получаютъ названіе—Sanssouci. Строются кладбищенскіе острова съ мавзолеями, воздвигаются урны съ платками для слезъ. Меланхолически шумятъ тополи, осѣняющіе своими верхушками могилы. Плакучія ивы склоняютъ свои вѣтви. Надписи говорятъ о бренности всего

земного. На гравюрахъ, равно какъ и въ паркахъ, видную роль играютъ развалины. Люди чувствуютъ инстинктивную тягу ко всему разрушающемуся, ветхому и старому. Они точно сознаютъ, что распадается вѣковая культура.

Въ Monument de Costume Моро, въ этомъ монументальномъ иллюстрированномъ трудѣ, старая аристократія увѣковѣчиваетъ свое завѣщаніе, желая передъ смертью оставить потомству отображеніе своей красоты.

Претерпѣваетъ перемѣну и красочное чувство. Любимымъ цвѣтомъ эпохи является—bleu-mourant. Платье, стѣны, полъ—все окрашивается въ этотъ цвѣтъ. Отдается предпочтеніе также и черному цвѣту, цвѣту печали. Не только мебель, ранѣе свѣтлая, дѣлается теперь изъ чернаго дерева, мѣсто прежнихъ раскрашенныхъ миніатюрныхъ портретовъ въ стилѣ Рококо занимаетъ теперь черный силуэтъ. Людямъ кажется, что они уже принадлежатъ царству тѣней, что они не болѣе, какъ схемы, и потому заказываютъ уже не портреты, а только— силуэты.

Въ 1798 г. палъ жребій. Революція завершила начатое литературой. Изреченіе маркизы Помпадуръ: «Après nous le déluge» стало страшной дѣйствительностью. Какъ мрачный и дикій звонъ набата, раздавались мощные звуки Ça ira и марсельезы. Изъ своихъ хатъ и мансардъ вырвались истомленные голодомъ и жаждою обездоленные, народъ, чернь, la canaille. Точно вышедшія изъ нѣдръ земли привидѣнія, несутся они впередъ, съ красной фригійской шапкой на головѣ, съ заступомъ, топоромъ и цѣпами въ рукахъ. Они пьютъ прямо изъ бутылокъ, чокаются стаканами изъ муранскаго хрусталя, такъ что осколки летятъ во всѣ стороны. Девизъ: «Да здравствуетъ радость!»—Vive la joie—смѣняется другимъ: «Да здравствуетъ смерть!»—Vive la mort.

Казнь аристократовъ становится для народа тѣмъ же, чѣмъ были для черни императорскаго Рима состязанія гладіаторовъ. Съ остриженной головой, въ грубой полотняной рубашкѣ влекутъ Марію Антуанетту къ гильотинѣ, и толпа сопровождаетъ ее бѣшенымъ свистомъ. А среди свидѣтелей казни дочери австрійскаго императора—только исторія способна придумывать подобныя драматическія положенія!—находится молодой капитанъ, только что прибывшій въ Парижъ изъ маленькаго гарнизона, съ рекомендательными письмами на имя Робеспьера и Дантона. То былъ Наполеонъ Буонапарте, сынъ адвоката изъ Аяччьо на Корсикѣ, послѣдній изъ великихъ итальянскихъ кондотьеровъ. И когда онъ смотрѣлъ на гильотину, въ его головѣ уже зарождались странныя мысли, мысли объ императорской коронѣ и міровомъ господствѣ.

Разыгравшійся потокъ крови и ужасовъ смылъ и художественные идеалы «стараго режима». Какъ должно было видоизмѣниться искусство, чтобы отвѣчать потребностямъ новаго міра? Отвѣтъ гласилъ: Послѣ того, какъ была уничтожена одна культура, необходимо было установить связь съ другой, родственной, съ другой, съ которой чувствовалась духовная близость. Король былъ казненъ, христіанство

сдано въ архивъ, богомъ былъ провозглашенъ разумъ. Итакъ: необходимо было вернуться къ эпохѣ, которая не знала ни монархіи, ни христіанства. Мысль, естественно, обратилась къ языческимъ республикамъ, къ республиканской Спартѣ, къ республиканскому Риму. Чѣмъ-то роднымъ повѣяло отъ античнаго міра.

Въ украшавшихъ публичныя зданія иниціалахъ R. F. (République Française) снова ожилъ могущественный знакъ: S. P. Q. R. (Senatus populusque romanus). У стѣнъ стояли бюсты великихъ римскихъ гражданъ: старшаго и младшаго Брута, Сципіона, Сенеки, Катона, Цинцината. Излюбленнымъ героемъ эпохи былъ Брутъ, убившій Цезаря. Воздавались почести и тиранноубійцамъ Гармодію и Аристогитону. Древніе герои, умершіе за отчизну, Маркъ Курцій и Леонидъ, Муцій Сцевола и Тимолеонтъ почитались святыми. Проповѣдники цитировали съ каѳедры уже не псалмы и Евангеліе, а Ливія и Тацита. Люди обращались другъ къ другу съ словомъ: «римляне» и давали дѣтямъ римскія имена. Исчезаютъ парики и жабо, чепцы и вуали, кружева и обшивки. Во Франціи должны возродиться строгіе римскіе нравы. Въ фригійской шапочкѣ, безъ панталонъ ходятъ по улицамъ якобинцы. Женщины и дѣвушки забываютъ башмачки на высокихъ каблукахъ и стряхиваютъ съ головы пудру. Корсетъ упраздняется. Только кушакъ стягиваетъ подъ грудью бѣлую тунику. Никто не носитъ больше драгоцѣнныхъ украшеній, такъ какъ они противорѣчатъ принципу: egalité. Къ голымъ ногамъ прикрѣплены шнурками сандаліи. Волосы причесаны на греческій манеръ.

Такова была та рамка, въ которую должно было уложиться и искусство. Другими словами: во Франціи искусство также завершается классицизмомъ, если позволено только называть однимъ и тѣмъ же именемъ разнозначащія явленія. Классицизмъ эпохи революціи не имѣлъ ничего общаго съ подражаніемъ античному міру, царившимъ въ послѣдніе годы Маріи Антуанетты, и съ тѣмъ теченіемъ, представителями котораго въ Германіи были Менгсъ и Карстенсъ. Послѣдніе смотрѣли на древній міръ, какъ ученики профессора, сквозь очки филолога, а эллинистическое искусство г-жи Виже Лебренъ было пасторалью, идилліей въ духѣ Ѳеокрита. Иныхъ настроеній требовала отъ искусства эпоха революціи. Искусство должно было наэлектризовывать массы, проникнуться воинственнымъ духомъ эпохи, изображать въ назиданіе народу образцы римскаго героизма, мужественности и самоотверженной любви къ отчизнѣ.

Эту героическую нотку внесъ въ него Жакъ Луи *Давидъ*.

Если вы посмотрите на его автопортретъ, вы сразу почувствуете, что его искусство не противорѣчитъ его личности. Онъ не былъ красавцемъ. Онъ похожъ на фанатическихъ народныхъ трибуновъ, произносившихъ тогда свои громовыя филиппики, и такимъ же агитаторомъ является онъ и въ своемъ искусствѣ. Давидъ принадлежалъ къ числу тѣхъ, которые создали революцію. Еще задолго до 1793 г. онъ проповѣдовалъ, возбуждалъ, проклиналъ, указывалъ въ грандіозныхъ картинахъ народу на его римское призваніе.

Уже его первыя произведенія—клятва Горація въ и Брутъ,—созданныя въ Римѣ въ 1784 г., звучали, какъ прелюдіи революціи. Новому пуритански-настроенному поколѣнію, переросшему кокетливое искусство Рококо, онъ указывалъ, какъ на идеалъ, на мужа, на героя, умирающаго за идею, за отчизну. Этого мужа онъ надѣлялъ мощной мускулатурой, точно это былъ борецъ, готовый броситься на арену. Давидъ ввелъ также краски и линіи, соотвѣтствовавшія героическимъ настроеніямъ эпохи. Ласкающіе и благоухающіе тона Рококо становятся у него сурово-металлическими. Если раньше линія отличалась капризными изворотами и изгибами, то теперь она вся—строгая дисциплина. Мѣсто неправильности, вычурности, кокетливыхъ уклоненій занимаетъ у него линейка, поза солдата, стоящаго на вытяжку во время ученія, движенія солдата, идущаго парадным маршемъ.

Въ этомъ отношеніи классицизмъ Давида выражаетъ эпоху такъ же хорошо, какъ въ безпощадно строгихъ линіяхъ произведеній тогдашняго художественнаго ремесла отражается катоновская суровость эпохи, рѣзко противополагавшей себя сибаритской изнѣженности Рококо.

Давидъ не только облекъ современныя идеи въ античное облаченіе, иллюстрируя подвиги революціи примѣрами изъ героической исторіи Рима. Онъ написалъ исторію своего времени и безъ античнаго костюма. Въ особенности обѣ картины: «Лепеллетье на смертномъ одрѣ» и «Убитый Маратъ» являются созданіями могучаго натуралиста, отъ которыхъ вѣетъ неподдѣльнымъ ужасомъ смерти. И этотъ натурализмъ ставитъ и его портреты рядомъ съ величайшими произведеніями старыхъ мастеровъ. Примѣромъ можетъ служить хотя бы портретъ Баррера, стоящаго на трибунѣ и произносящаго рѣчь, которая стоила жизни Людовику XVI. Взоръ его холоденъ и жестокъ, ротъ искривленъ желчной ненавистью. Передъ нами плебей, запирающій недавно завоеванную свободу въ новую темницу. Или возьмите портретъ г-жи Рекамье, отличающійся такой пуританской простотой! Голое помѣщеніе съ голыми стѣнами! То истинный продуктъ эпохи, вносившей идею спартанскаго аскетизма даже въ дамскій будуаръ.

На его портретахъ нѣтъ мѣста красивымъ позамъ, нѣтъ слѣда любезности, кокетливости, галантности. Серьезные и строгіе стоятъ передъ нами мужчины съ растегнутымъ воротомъ рубашки, съ плотнымъ суконнымъ галстукомъ вокругъ шеи. Женщина въ свою очередь превратилась изъ изящной наложницы эпохи Рококо въ амазонку, въ virago. Свои драгоцѣнности она пожертвовала на алтарь отчизны. Одѣтая въ римскій костюмъ, она воображаетъ себя матерью Гракховъ. Портреты Давида дышатъ въ особенности-горячимъ энтузіазмомъ эпохи. Эти люди уже не мечтаютъ. Не смотрятъ они, подобно героямъ художниковъ Рококо, назадъ въ прекрасное прошлое. Они взорвали позади себя всѣ мосты, создали кровью и желѣзомъ новый міръ. И они глядятъ въ этотъ новый міръ, врата котораго раскрываются передъ ними, ясными, широко-раскрытыми глазами, глазами, въ которыхъ свѣтится радостная надежда.

Не разочаровало еще и выступленіе Наполеона.

Правда, республика смѣнилась теперь имперіей. Новый властелинъ не имѣлъ, однако, ничего общаго съ королевствомъ Божьей милостью. Онъ плебей, поднявшійся собственными силами снизу вверхъ, превратившійся изъ адвокатскаго сына въ диктатора вселенной. Въ себѣ онъ видѣлъ того, кто, какъ нѣкогда Августъ, пересоздалъ республику въ имперію. Республиканецъ Давидъ могъ, слѣдовательно, спокойно стать придворнымъ художникомъ перваго императора, нисколько не измѣняя своимъ эстетическимъ принципамъ. Онъ изобразилъ Бонапарта уже, когда тотъ еще былъ генераломъ. Худое, блѣдное лицо! Руки онъ держитъ такъ, словно однимъ движеніемъ локтя способенъ отстранить въ сторону весь міръ. Потомъ онъ изобразилъ его, какъ онъ переѣзжаетъ на гордомъ конѣ, вздымающемся на дыбы, черезъ С.-Бернаръ, въ скалы котораго вписали свои имена Ганнибалъ и Карлъ Великій. Грандіозными документами грандіознаго вѣка являются и его большія офиціальныя картины, посвященныя императору. Въ особенности огромная картина въ Луврѣ, изображающая торжественную сцену 2 декабря 1804 г. въ соборѣ Нотръ-Дамъ, когда, окруженный своимъ придворнымъ штатомъ, Наполеонъ вѣнчалъ Жозефину императорской короной, великолѣпна, какъ своимъ строго-чиннымъ расположеніемъ фигуръ, такъ и ароматичной суровостью красокъ. Болѣе позднія античныя картины Давида уже незамѣтно сближаются съ академизмомъ. Такъ какъ Франція уже вышла изъ полосы древнеримскихъ воззрѣній, то эти вещи производятъ впечатлѣніе сухихъ археологическихъ этюдовъ въ сравненіи съ прежними, въ которыхъ пылалъ весь паѳосъ революціи. И, однако, даже еще «Похищеніе сабинянокъ» показываетъ, какими огромными способностями обладалъ Давидъ. При видѣ этихъ точно мощнымъ рѣзцомъ высѣченныхъ тѣлъ невольно вспоминаются Мантенья и Пуссенъ.

А что этотъ мнимый академикъ и теперь еще умѣлъ благоговѣйно погружаться во всѣ подробности природы, видно изъ длиннаго ряда портретовъ, которые онъ писалъ вплоть до самой смерти. Въ особенности групповая картина въ Брюссельскомъ музеѣ (1810), на которой изображена старая дама съ ея двумя уже немолодыми дочерьми, сейчасъ же воскресаетъ въ памяти, когда рѣчь заходитъ объ этихъ позднѣйшихъ портретахъ мастера. Только художникъ изъ семьи Франса Гальса, а не академикъ, могъ такъ просто подойти къ природѣ, могъ до такой степени воздержаться отъ всякой идеализирующей ретушевки даже лицомъ къ лицу съ явленіями, производящими впечатлѣніе некрасивыхъ.

Рядомъ съ сурово-римскимъ искусствомъ Давида стоитъ нѣжно-эллинское искусство *Прюдона*. Рядомъ съ мощнымъ историкомъ наполеоновской эры стоитъ мечтательный поэтъ.

Отражаются историческія событія и въ произведеніяхъ Прюдона. Онъ изобразилъ Наполеона, мчащагося въ сопровожденіи богини побѣды на квадригѣ, подобно древне-римскому императору, и императрицу Жозефину, сидящую во власти меланхолическихъ мыслей въ паркѣ на скамьѣ изъ дерна. И, однако, уже подобныя произведенія ясно указываютъ на его отличіе отъ Давида. Портретъ Жозефины лишенъ свойст-

венной дамскимъ портретамъ Давида пуританской суровости и невольно заставляетъ вспоминать нѣжность Рококо. А тріумфъ Наполеона изображенъ внѣ времени и пространства. Хотя гравюра и относится къ 1800 г., она отличается красотою линій античной камеи.

Прюдонъ удивительный рисовальщикъ. Обѣденное меню или виньетка для конверта, аллегорія или этюдъ тѣла,—самое простое становится подъ его рукой созданіемъ непреходящей красоты. Изъ всѣхъ, кто тогда стремился къ возрожденію эллинизма, никто лучше его не чувствовалъ духа греческой линіи. Между тѣмъ какъ его современники, Менгсъ и Карстенсъ, съ ихъ трезвой, разсудочной работой, только умѣли сопоставлять античные пластическіе фрагменты, Прюдонъ точно носилъ въ своемъ сердцѣ боговъ Эллады.

Съ красотой греческой линіи, поражающей во всѣхъ его произведеніяхъ, соединяется у него мягкая свѣтотѣнь ломбардцевъ, ихъ sfumato. Обычное сравненіе Прюдона съ Корреджіо касается, разумѣется, только случайныхъ мелочей. Между тѣмъ какъ картины Корреджіо отличаются волнистыми линіями Ренессанса, Прюдонъ предпочитаетъ прямолинейность во вкусѣ ампира. Иного свойства и его красочность. Между тѣмъ, какъ картины Корреджіо выдержаны въ теплыхъ, солнечныхъ, золотистыхъ тонахъ, Прюдонъ знаетъ только блѣдное лунное сіяніе, скользящее, подобно привидѣнію, по бѣлоснѣжнымъ тѣламъ.

Въ особенности же рѣзко отличаетъ его отъ Корреджіо проникающая его творенія тихая скорбь. Сладкая, соблазнительная улыбка играетъ на лицѣ богинь, изображенныхъ Корреджіо. Прюдонъ знаетъ только улыбку сквозь слезы. Онъ видѣлъ, какъ работаетъ гильотина, слышалъ, какъ крылья ангела смерти проносятся надъ землей, и пришелъ къ тому заключенію, что не пѣсня радости звучитъ въ сердцѣ вселенной. Между тѣмъ, какъ творенія стараго мастера дышатъ олимпійской радостью Ренессанса, въ картинахъ Прюдона плачетъ скорбь ново-европейской души. Его можно было бы назвать элегикомъ Рококо. Давидъ смотрѣлъ на новый міръ, рождавшійся изъ крови революціи, глазами мужа, который и самъ участвовалъ въ его строительствѣ. Онъ былъ Робеспьеромъ искусства, сознавалъ себя Геркулесомъ, очищающимъ авгіевы конюшни. Когда вы смотрите на его первыя картины, вы явственно слышите величественные, все за собой увлекающіе, могучіе звуки марсельезы.

Въ твореніяхъ Прюдона слышится меланхолическій вопросъ: Къ чему? Вросшій въ міръ Рококо, онъ скорбитъ о гибели красоты, разрушенной духомъ терроризма. Такъ какъ онъ вросъ въ міръ Рококо, то его произведенія отличаются той тонкой красочностью, которая очаровываетъ насъ въ твореніяхъ этой аристократической эпохи.

Революціонеръ Давидъ долженъ былъ и краски привести въ гармонію съ содержаніемъ своихъ картинъ. Спартанское желѣзо нельзя было преподнести въ оболочкѣ мягкаго колорита. Прюдонъ никогда не изображалъ въ своихъ картинахъ суровыхъ и мужественныхъ добродѣтелей Катона, никогда не изображалъ въ нихъ республиканскихъ жестовъ. Ему поэтому и, какъ колористу, не приходилось ста-

новиться жесткимъ, металлически суровымъ. Къ мечтательному содержанію его произведеній лучше всего подходилъ мечтательный полусвѣтъ. Въ этомъ смыслѣ его картины не уступаютъ лучшимъ шедеврамъ красочности старыхъ мастеровъ.

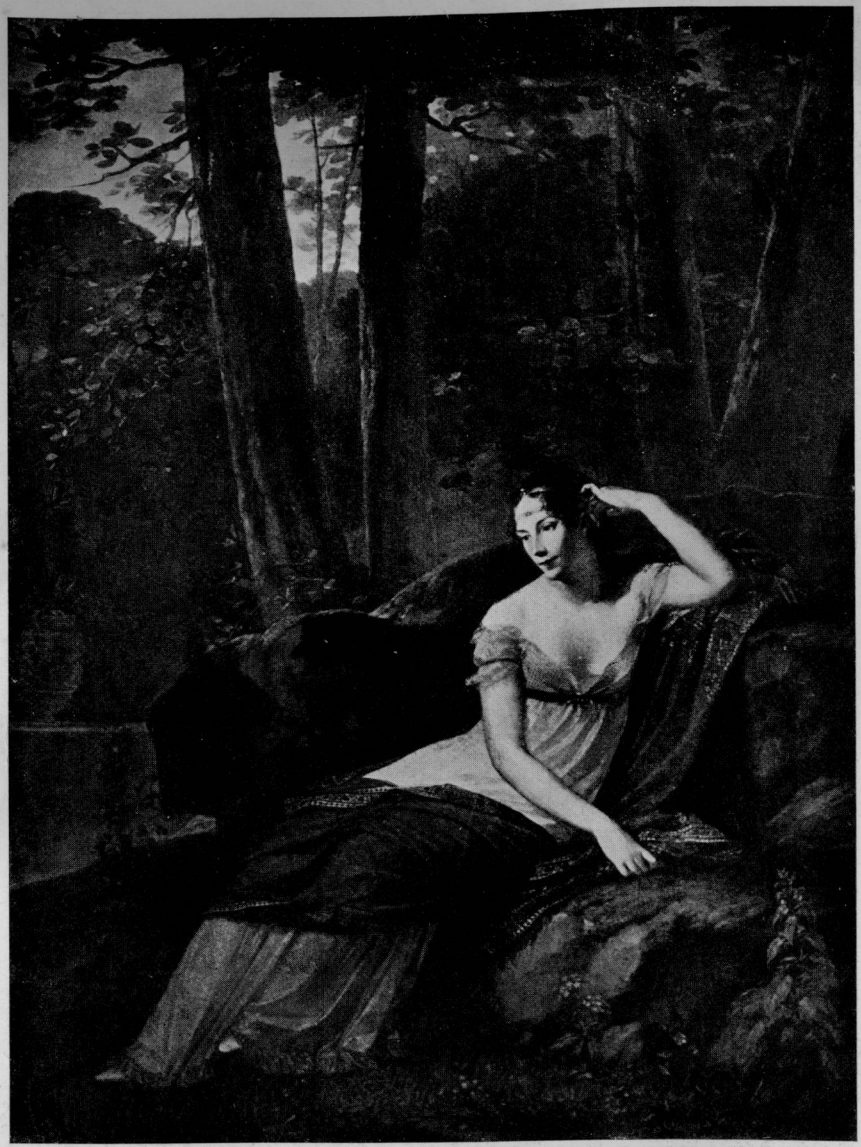
Такъ на хранящейся въ Луврѣ картинѣ онъ изображаетъ, какъ справедливость и месть преслѣдуютъ преступника (1808). Въ пустынной мѣстности убійца убѣгаетъ отъ голаго трупа убитаго имъ юноши, озареннаго дрожащими лучами луны. А надъ нимъ носятся, точно тучи, мстящія богини. Или онъ изображаетъ, какъ Зефиръ качается на берегу лѣсного ручья, какъ амуры возносятъ Психею въ свадебный чертогъ Эроса.

Лицомъ къ лицу съ такими произведеніями уже не приходится говорить о томъ, что начало XIX в. знаменовало во Франціи уклоненіе отъ живописно-художественныхъ традицій прошлаго.

Даже послѣдующіе художники, какъ Коро, не сумѣли лучше его изобразить вечерній часъ, когда вся природа окутана безцвѣтной дымкою сумерекъ, когда только нѣсколько блѣдныхъ нагихъ тѣлъ еще отражаютъ сіяніе луны, скользящее по верхушкамъ деревьевъ.

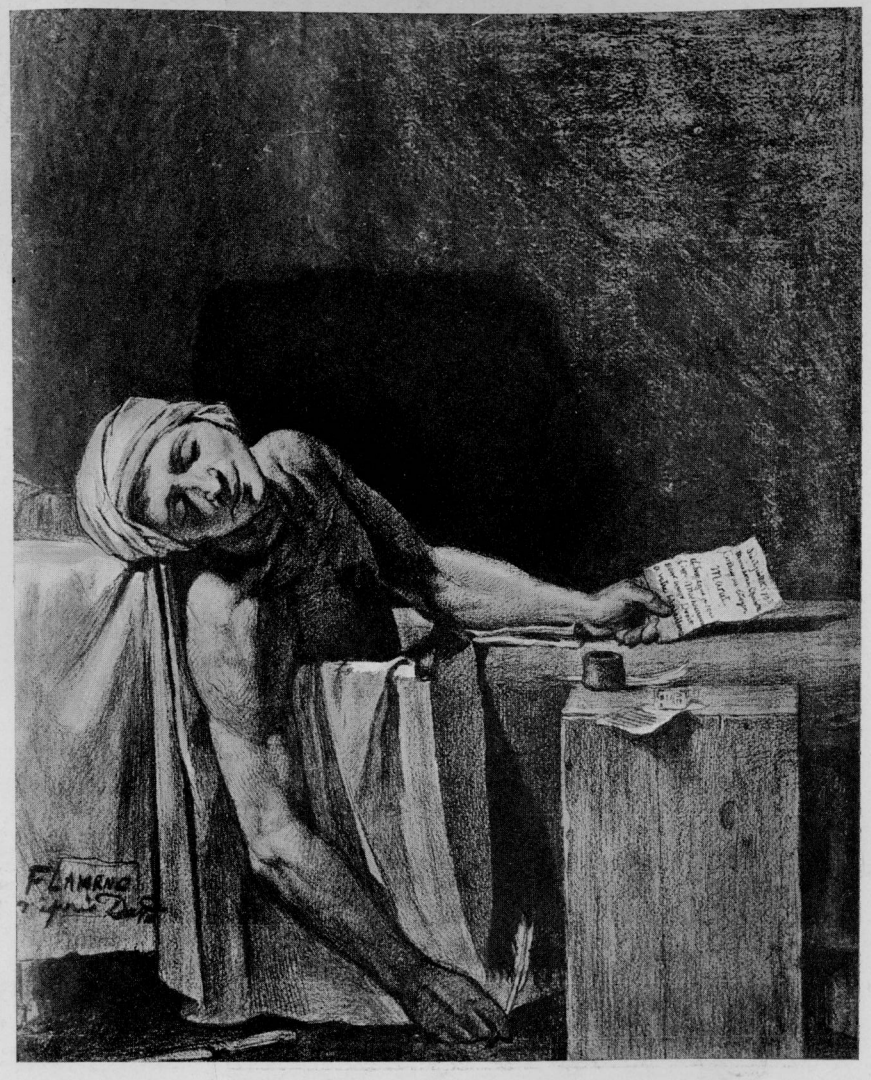
Между тѣмъ, какъ въ Германіи XVIII столѣтіе завершилось дилетантомъ, отрицавшимъ краски и выдававшимъ рисунки перомъ за картины, здѣсь, во Франціи, связующимъ звеномъ между старымъ и молодымъ поколѣніемъ служитъ художникъ, передавшій въ неприкосновенномъ видѣ новому вѣку прекрасное наслѣдіе красочнаго искусства старыхъ мастеровъ.

ГОЙЯ: Паразиты.



Прюдонъ.

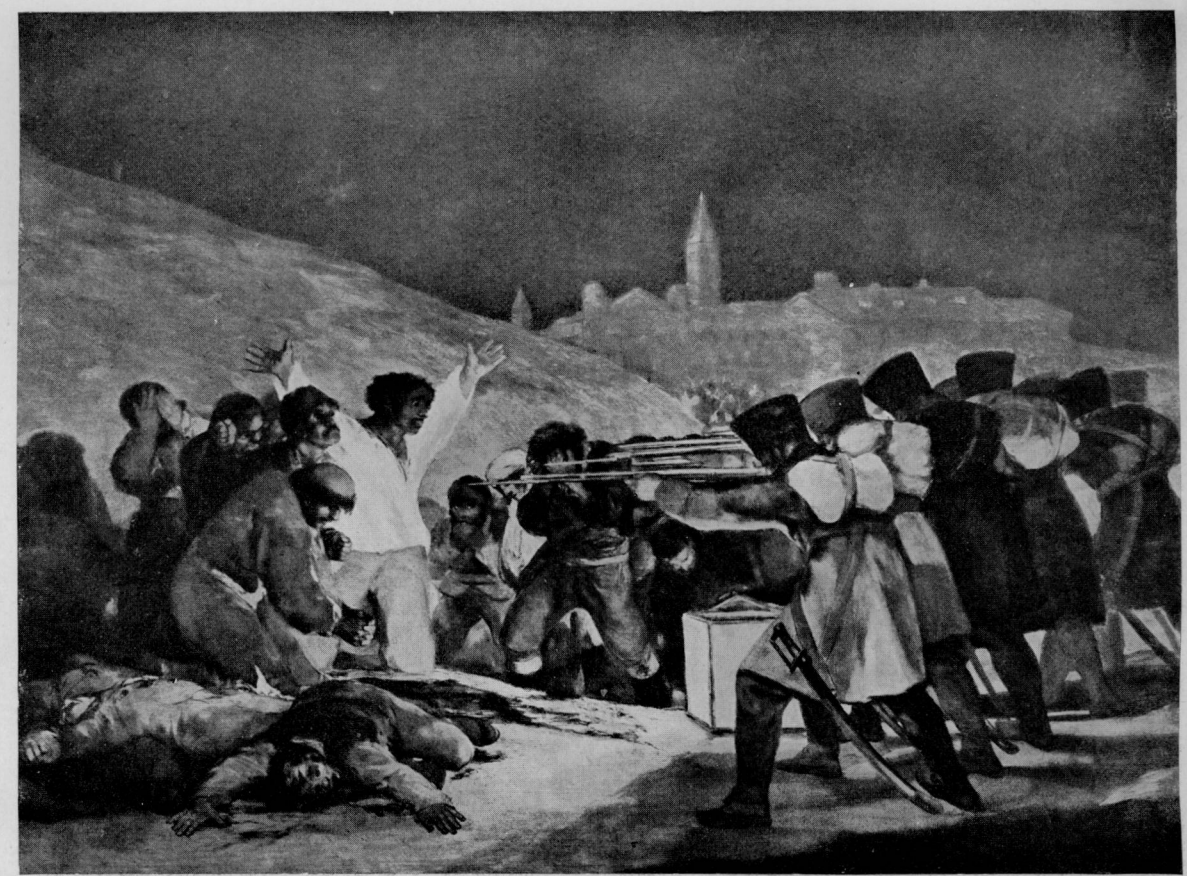
Жозефина Богарнэ



Давидъ.

Убитый Маратъ.

Гойя. *Одьтая маха.*



Гойя. *Разстрѣлъ повстанцевъ (3 мая 1808).*

Гойя.

ГОЙЯ: Привидѣнія.

Среди художниковъ, въ творчествѣ которыхъ послѣдніе аккорды стараго мѣшаются съ новыми звуками, наиболѣе интереснымъ является Франциско *Гойя*.

Онъ служитъ доказательствомъ той мысли, что несмотря на стихійныя событія, врѣзавшіяся клиномъ между XVIII и XIX вв., все же существуетъ непрерывающаяся цѣпь, соединяющая творчество настоящаго съ творчествомъ прошлаго.

Когда говорятъ о Гойѣ, обыкновенно имѣютъ въ виду агитатора, борца. Онъ родился въ 1746 году и умеръ въ 1828 году,и уже эти цифры указываютъ на то, какой огромный и важный періодъ исторіи отражается въ его картинахъ. Когда онъ выступилъ, какъ художникъ, во всѣхъ европейскихъ странахъ царилъ девизъ: Да здравствуетъ радость! Vive la joie. Даже строгая черная Испанія предавалась необузданному веселію Рококо. Раннія произведенія Гойи воспроизводятъ поэтому темы, извѣстныя намъ по картинамъ французовъ. Юныя знатныя парочки расположились на отдыхъ въ тѣни деревьевъ. Здѣсь танцуютъ, тамъ играютъ въ фанты, кончающіеся неизмѣнно поцѣлуями. По Пуэртѣ-дель-Соль гуляетъ аристократическая толпа, предаваясь разговору или флирту. Въ особенности характерна для этой фазы его творчества картина, гдѣ смѣющіяся молодыя женщины подбрасываютъ въ воздухъ на простынѣ паяца.

И вдругъ Гойя совершенно измѣняется.

Въ Испаніи царилъ тогда, правда, нелѣпѣйшій режимъ. Король Карлъ IV—безвольная игрушка въ рукахъ жены Маріи Луизы Пармской. А послѣдняя ведетъ себя съ цинизмомъ, превосходившимъ всю скандальную хронику XVIII в. Правительство такъ же распущенно,

какъ и дворъ. Всѣ должности продаются съ торга. 18000 поповъ высасываютъ страну. Паденіе родины и пробудило въ Гойѣ патріота. Изъ представителя кокетливаго Рококо онъ превращается въ пророка, въ бунтовщика. Распиная и издѣваясь, онъ хочетъ проложить дорогу лучшему будущему. Когда говоришь о Гойѣ-революціонерѣ, въ памяти воскресаютъ въ особенности его портреты королевской семьи, эти ядовитые памфлеты противъ королевской власти Божьей милостью, облеченные въ маску офиціально-торжественной картины. Вспоминаются также его caprichos, изданныя имъ въ 1797 г., серія рисунковъ, такъ безпощадно расшатывающихъ основы традиціоннаго порядка.

Въ 1808 г. Испанія переживала то же, что въ 1789 г. Франція.

Наполеонъ, привѣтствуемый всей интеллигенціей, какъ спаситель, беретъ страну въ свои желѣзныя руки. Подстрекаемый духовенствомъ, народъ бросается съ огромнымъ героизмомъ на иноземцевъ. Происходитъ страшная борьба между испанскими добровольцами и наполеоновской арміей. Громъ этихъ событій также раздается въ твореніяхъ Гойи. Его картины изображаютъ, какъ плѣнные подвергаются колесованію,или какъ воины разстрѣливаютъ своихъ товарищей-дезертировъ, а на его Desastres de la guerra мы видимъ, какъ фурія войны ступаетъ по залитой кровью землѣ.

Все вдохновеніе, вся пролитая кровь не привели ни къ чему. Послѣ того, какъ назначенный Наполеономъ король Іосифъ Бонапарте былъ изгнанъ, на престолъ взошелъ въ 1814 г. Фердинандъ VII, а въ лицѣ его восторжествовалъ мракъ, восторжествовала реакція. Возродилось самое темное средневѣковье. Засѣданія инквизиціоннаго трибунала, застѣнки, сожженіе еретиковъ—таково содержаніе послѣднихъ картинъ Гойи.

Весьма соблазнительно, притомъ не лишено несомнѣннаго основанія желаніе видѣть въ произведеніяхъ художника иллюстраціи къ современнымъ ему событіямъ. Вѣдь искусство, по словамъ Шекспира, зеркало и хроника эпохи. И именно потому, что въ творчествѣ Гойи всѣ медодіи вѣка сливаются въ дико-фантастическое попурри, имѣетъ оно такое большое культурно-историческое значеніе. Вычеркнуть эту сторону его дѣятельности изъ его творчества нельзя и потому, что каждый человѣкъ долженъ быть разсматриваемъ какъ цѣльный, крѣпко спаянный организмъ. Гойя не былъ чистымъ эстетомъ, смотрѣвшимъ на міръ съ точки зрѣнія исключительно формальныхъ и красочныхъ цѣнностей. Онъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ настоящимъ Sturm und Dränger'омъ. Для его вулканическаго темперамента нужна была отдушина, его бунтовщическая душа нуждалась въ взрывчатомъ веществѣ.

И все-таки было бы неправильно, если бы мы видѣли центръ тяжести его творчества именно въ этой сторонѣ. Пусть исторія искусства является частью исторіи культуры—для своихъ оцѣнокъ она пользуется особымъ масштабомъ. И если она отводитъ Гойѣ мѣсто рядомъ съ крупнѣйшими художниками, то не потому, что онъ участвовалъ въ борьбѣ современной ему эпохи, а, въ конечномъ счетѣ, потому, что онъ былъ не только страстнымъ участникомъ въ этой борьбѣ, но и великимъ творцомъ безтенденціознаго искусства.

Гойю называли послѣднимъ изъ старыхъ мастеровъ и первымъ художникомъ новаго времени. Эти слова точно опредѣляютъ его мѣсто, какъ художника, насколько, вообще, возможно ограничивать хронологическими датами явленія, имѣющія вѣчную цѣнность.

Онъ былъ послѣднимъ изъ великихъ представителей прошлаго. Начатое Тинторетто и Греко, продолженное Веласкесомъ, Гальсомъ и Рембрандтомъ развитіе живописности внезапно оборвалось во второй половинѣ XVIII в. Во всѣхъ европейскихъ странахъ живопись превратилась въ раскрашенную скульптуру, картина—въ рисунокъ. Даже англичане, дольше остальныхъ продолжавшіе старую хорошую традицію, перестали работать надъ самостоятельнымъ развитіемъ средствъ живописной выразительности. Они, какъ паразиты, жили на проценты съ капитала, накопленнаго Тиціаномъ, Ванъ-Дейкомъ и художниками Рококо. Ихъ искусство было послѣднимъ слабымъ аккордомъ Ренессанса.

Одинъ Гойя продолжалъ итти по дорогѣ, указанной величайшими живописцами прошлаго, Веласкесомъ и Рембрандтомъ. Даже больше. Онъ не только слѣдовалъ по ихъ стопамъ, какъ ученикъ по стопамъ своихъ учителей. Онъ обогналъ ихъ, выдвинулъ новыя проблемы, расширилъ царство живописи. Тамъ—безжизненное подражаніе, старая, сведенная къ формуламъ, эстетика,—у него жизнь, способная къ дальнѣйшему развитію, способная къ новымъ образованіямъ. Этимъ и объясняется, почему новѣйшіе художники такъ охотно исходили отъ него. Послѣ того, какъ живопись XIX в. еще разъ прошла пути, проложенные всѣми прежними столѣтіями, новѣйшая эволюція началась какъ разъ съ того пункта, на которомъ стоялъ Гойя. Домье, которому было 20 лѣтъ, когда умеръ Гойя, до того похожъ на него въ нѣкоторыхъ картинахъ, что ихъ можно легко смѣшать. А Манэ не создалъ бы своихъ первыхъ произведеній,—гитарреро, бой быковъ, сцену на балконѣ въ Люксембургѣ, разстрѣлъ императора Максиміліана и Олимпію,—если бы не нашелъ именно у Гойи непосредственные образцы. И это еще не все. Когда вы посмотрите (въ музеѣ дель Прадо) на картины, которыми онъ въ послѣдніе годы жизни украшалъ свою виллу, Quinta del Sordo, то вы выносите такое впечатлѣніе, что и ста лѣтъ, прошедшихъ послѣ ихъ возникновенія, было недостаточно, чтобы догнать Гойю. Онѣ стоятъ на прямой, ведущей отъ брауншвейгской семейной картины Рембрандта черезъ творенія новѣйшихъ пуентиллистовъ въ будущее, которое мы и представить себѣ не можемъ.

Само собой понятно, что какъ художникъ, онъ не всегда одинаково на высотѣ. Человѣкъ, такъ много создавшій, долженъ былъ неизбѣжно иногда давать плохія вещи. Нѣкоторыя изъ его картинъ производятъ сумбурное, варварское, почти неаппетитное впечатлѣніе, такъ грубо онѣ намалеваны. Другія сразу обнаруживаютъ, что были написаны на заказъ, исполненный схематично, безъ всякаго увлеченія. Но тамъ, гдѣ онъ работалъ не безучастно, гдѣ онъ отдавалъ всего себя, онъ достигалъ поразительной красоты. Въ такихъ случаяхъ онъ творилъ искусство, какъ Бетховенъ—музыку.

Многіе его портреты поражаютъ тѣми же превосходными оттѣнками, которые придаютъ портретамъ Генсборо ихъ восхитительную прелесть. Онъ чрезвычайно пикантенъ, когда изображаетъ испанскихъ торреадоровъ, эффектно выдѣляющихся въ своихъ, затканныхъ серебромъ, свѣтло-розовыхъ костюмахъ на жемчужно-сѣромъ фонѣ. Онъ великолѣпенъ, когда изображаетъ молодыхъ людей съ рыцарски-гибкими движеніями и блѣдными изношенными чертами лица. Одѣты ли они въ жемчужно-сѣрый шелкъ съ розовыми лентами или въ темный вертеровскій костюмъ, вошедшій въ Испаніи въ моду послѣ 1775 г., какъ ихъ поза, такъ и комбинація красокъ полны нѣжнѣйшаго очарованія. Прекрасно воспроизводилъ онъ и эфирную расовую красоту испанскихъ аристократокъ—этихъ дамъ съ напудреннымъ лицомъ, тонкимъ изящно-очерченнымъ носомъ и безкровными губами, съ длинными черными или окрашенными въ рыжій цвѣтъ волосами, ниспадающими, подобно гривѣ, на плечи. Худая талія затянута въ узкій корсетъ. Изъ-подъ платья изъ свѣтлаго шелка виднѣются надушенныя, украшенныя кружевами, нижнія юбки. Если онѣ одѣты въ сѣрое, то серебристая гармонія оживляется только матово-краснымъ пятномъ розы. Если онѣ одѣты въ бѣлое муслиновое платье, то пикантнымъ контрастомъ къ нему является черный кушакъ или длинная перчатка. Великолѣпно гармонируетъ съ цвѣтомъ лица вуаль или матово-голубая или свѣтло-розовая лента въ волосахъ. Еще величественнѣе этихъ напоминающихъ Генсборо портретовъ, однако, тѣ его творенія, гдѣ размахъ и пластическая сила приводятъ на память Веласкеса и старика Рембрандта. Приходить въ паѳосъ нынѣ считается признакомъ дурного тона. И, однако, какъ ни кощунственно звучитъ подобное утвержденіе, такъ и хочется сказать, что хранящійся въ Національномъ музеѣ въ Будапештѣ портретъ г-жи Сеанъ Бермудосъ превосходитъ самого Веласкеса. Въ голубовато-зеленой симфоніи, въ которой такъ своеобразно звучитъ красный цвѣтъ лежащей на колѣняхъ подушки, сказалось красочное чувство, повторяющееся лишь въ лучшихъ произведеніяхъ Веласкеса. А съ благородствомъ красокъ соединена у Гойи компановка, остроумная и нервная, совершенно неизвѣстная болѣе уравновѣшенному Веласкесу.

Еще поразительнѣе этихъ картинъ, написанныхъ въ духѣ Веласкеса, нѣкоторыя другія созданія старческаго періода, въ которыхъ Гойя больше тяготѣетъ къ Рембрандту. Кажется почти загадкой, что въ эпоху, утерявшую всякую связь съ старой великой чисто-живописной традиціей, могла возникнуть картина въ родѣ портрета стараго гусарскаго офицера (1815), недавно неожиданно появившагося на одной изъ вѣнскихъ выставокъ, картина, дышавшая, при полномъ отсутствіи подражанія, фантастической красотой Рембрандтовой кисти.

Какъ разъ подобныя картины ясно вскрываютъ то, что отличаетъ Гойю отъ его англійскихъ современниковъ. У англичанъ преобладаетъ умѣренность, чисто сдѣланная ремесленная работа, эклектизмъ и схема. У Гойи—геніальная способность уловить то, что существенно, неслыханное мастерское умѣніе распознавать истинную цѣнность

каждаго явленія и каждой частности. Нѣсколькими взмахами кисти передаетъ онъ весь организмъ головы или руки. На какой-нибудь орденъ онъ заставляетъ точно случайно упасть нѣсколько пятенъ свѣта, и пустой, въ красочномъ отношеніи почти невозможный, предметъ становится волшебно-очаровательнымъ. Свѣтъ для него всегда и вездѣ созидающій формы факторъ, не только факторъ, сообщающій отдѣльнымъ частностямъ рисунка пластическую ясность, великую суггестивную силу, но и гармонизирующее начало, превращающее всѣ красочные диссонансы въ симфонію волшебной красоты.

То, что здѣсь сказано о портретахъ Гойи, въ такой же мѣрѣ приложимо и къ его картинамъ изъ народнаго быта. Какъ въ кинематографѣ проходитъ мимо насъ все, что составляетъ «мѣстный колоритъ» испанскаго полуострова: тореросъ и махи, контрабандисты и монахи, вѣдьмы и мошенники. Въ этихъ произведеніяхъ живетъ и кипитъ съ стихійной необузданностью, почти съ каннибальски-дикой радостью первоклассный художественный талантъ. Въ нихъ также протягиваютъ другъ другу руку прошлое и настоящее, Гальсъ и Манэ.

Съ какимъ поразительнымъ мастерствомъ умѣетъ онъ уловить быстро несущуюся жизнь! Онъ изображаетъ, напр., уличную сцену: фигуры похожи на пятна. Но эти пятна живутъ, эта толпа говоритъ. Или онъ воспроизводитъ пляску съ кастаньетами: у танцовщицъ дрожитъ и трепещетъ каждый нервъ. Никто изъ послѣдующихъ художниковъ—ни Больдини, ни Серджентъ—не сумѣли схватить эти быстрыя, какъ молніи, движенія съ такой непосредственностью и смѣлостью. Или онъ изображаетъ ярмарку: вы точно слышите, какъ движется между лавками болтающая и хохочущая толпа. Или, вотъ бой быковъ. Не только движенія участниковъ переданы съ несравненнымъ апломбомъ, даже въ зрительной залѣ все дышитъ и живетъ. Всѣ эти тысячи людей, высовывающіеся впередъ и неподвижными глазами слѣдящіе за борьбой, стали тысячеголовымъ существомъ съ единой душой, съ единымъ бьющимся пульсомъ. Стоитъ ему только прикоснуться кистью къ холсту—и по усѣянной розами землѣ проходятъ процессіи, кокетничаютъ махи, жулики берутся за ножъ, бѣшено кружатся танцующія пары, кровью обливаютъ копья пикадоровъ песокъ арены. Даже въ томъ способѣ, которымъ онъ компануетъ картины, такъ что совершенно незамѣтна распредѣляющая рука художника, предвосхитилъ онъ все, чему импрессіонисты научились у японцевъ.

Хронологическія даты его жизни почти совпадаютъ съ тѣми, которыя охватываютъ жизнь Гёте.

Что сказалъ бы онъ о Гойѣ?

Согласился бы онъ, подчиняясь атмосферѣ окружавшаго его искусства эпигоновъ, со словами Пассаванъ: «Какъ низко палъ художественный вкусъ въ Испаніи въ концѣ прошлаго и въ началѣ нынѣшняго столѣтія, убѣдительно доказываетъ Франциско Гойя»? Или, быть можетъ, повинуясь мистическому закону притяженія, влекущему великое къ великому, онъ почувствовалъ бы, что единственнымъ достойнымъ его дополненіемъ въ области пластическихъ искусствъ былъ именно испанскій художникъ?

Какъ бы тамъ ни было, трудно представить себѣ нѣчто болѣе прекрасное, какъ портретъ Гёте, созданный кистью Гойи. Оба они были тогда тѣми переросшими свой вѣкъ геніями, которые обращались къ вѣчности.

Царящая въ исторіи искусства грандіозная логика до того бросается въ глаза при созерцаніи творчества Гойи, что современный импрессіонизмъ кажется лишь логическимъ продолженіемъ драмы, первыя дѣйствія которой были разыграны въ давно прошедшіе вѣка. Все, къ чему нынѣ стремятся, все, что вызываетъ нашъ восторгъ въ творчествѣ Домье и Манэ, Ванъ-Гога и Сезанна, уже содержится въ произведеніяхъ этого великаго прадѣда новѣйшаго искусства.

ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВѢКЪ

Пути и цѣли живописи XIX в.

Какъ объяснить, что живопись XIX в. вернулась къ цѣлямъ, указаннымъ Гойей, только послѣ цѣлаго ряда самыхъ странныхъ уклоненій? Какъ объяснить вообще, что образъ современной живописи такой спутанный и хаотичный, ея поиски такъ непланомѣрны, ея эволюція такъ невыдержана? Вѣдь одно безспорно: исторія искусства прежнихъ вѣковъ представляется намъ болѣе или менѣе ясно. Мы отчетливо видимъ связь между искусствомъ и культурой данной эпохи. Мы можемъ прослѣдить, какъ каждая перемѣна въ культурной жизни выдвигаетъ и рѣшаетъ новыя художественныя проблемы.

Иначе обстоитъ дѣло съ XIX столѣтіемъ.

Передъ нами множество произведеній, связь которыхъ съ этимъ вѣкомъ не выступаетъ достаточно отчетливо, рядъ произведеній, которыя могли возникнуть скорѣе въ одну изъ предыдущихъ эпохъ. А самая манера воскрешать то ту, то другую минувшую эпоху кажется столь нелогичной, капризной и непослѣдовательной, что вы видите только попытки, а не ихъ выполненіе, только устремленія, а не опредѣленный планъ, только направленія, а не цѣль.

Для объясненія этой безпорядочности, отличающей художественное творчество XIX в. такъ странно отъ искусства минувшихъ вѣковъ, можно прежде всего указать на то, что XIX столѣтіе было однимъ изъ наиболѣе противорѣчивыхъ въ исторіи человѣчества, было эпохой, создавшей много, очень много новаго, но и отягченной, какъ мертвымъ балластомъ, многимъ, очень многимъ отжившимъ. Въ такой вѣкъ искусство также должно было походить на двуликаго Януса. Рядомъ съ тѣми, кто ищетъ новыхъ путей, стоятъ люди, судорожно цѣпляющіеся за старое. Въ концѣ XVIII в. сошла въ могилу стильная аристократическая культура. Новая зарождавшаяся буржуазная культура еще не имѣла своего ярко выраженнаго характера. Или: она казалась, во всякомъ случаѣ, мелкой, некрасивой, прозаичной въ сравненіи съ величавымъ размахомъ, отличавшимъ сошедшую въ могилу жизнь. При такихъ условіяхъ понятно, что лишь немногіе изъ вновь выступившихъ художниковъ чувствовали потребность быть истолкователями своего времени, что большинство обратило свои взоры назадъ въ красивый міръ угасшей культуры. На этотъ путь вступилъ романтизмъ. XIX вѣкъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ эпохой исторической науки; только теперь люди научились обозрѣвать все прошлое. XIX вѣкъ былъ, наконецъ, эпохой эстетики: возникла наука, учившая художника, что

онъ вообще создастъ красивое произведеніе лишь въ томъ случаѣ, если будетъ подражать красотѣ уже существующей.

Въ силу всѣхъ этихъ причинъ живопись носила въ первой половинѣ XIX в. характеръ ретроспективный. Или другими словами: она продолжала итти по пути, болѣе четверть вѣка назадъ указанному ей Винкельманомъ. Карстенсъ и Менгсъ въ Германіи, другіе художники въ другихъ странахъ мечтали создать новое искусство, трактуя античныя темы въ стилѣ греческихъ барельефовъ и изображеній на греческихъ вазахъ. Пейзажисты паломничали въ Элладу и Римъ съ цѣлью прославить старый классическій міръ.

Потомъ бросились въ объятія среднимъ вѣкамъ. Овербекъ, Шнорръ и Корнеліусъ пытались создать новую религіозную живопись въ духѣ примитивовъ. Швиндъ и Штейнле возрождали средневѣковыя легенды и сказки. Аналогичную программу пытались осуществить англійскіе прерафаэлиты. Жанристы искали свои темы тамъ, гдѣ прошлое врѣзывалось, какъ островокъ, въ настоящее. Пейзажисты старались изобразить міръ такимъ, какимъ онъ былъ въ дни разбойниковъ-рыцарей и монаховъ. Франція пошла между тѣмъ нѣсколько впередъ по пути современности. Здѣсь расцвѣла историческая живопись, заимствовавшая свои сюжеты преимущественно изъ XVI и XVII вв. Послѣ того, какъ факты исторіи Карла V, Ришелье, Кромвелля и Валленштейна вызвали немало картинъ во всѣхъ европейскихъ странахъ, художники дошли наконецъ до XVIII в. Мейссонье и Менцель сдѣлались запоздалыми истолкователями эпохи Рококо.

Такъ снова прошла живопись пути, по которымъ она двигалась въ предыдущія столѣтія, такъ воспроизвела она ретроспективно то, что пережили люди въ прошломъ. Возникалъ вопросъ: а дальше? И вотъ было сдѣлано открытіе, что и современная жизнь таитъ въ себѣ сюжеты для картинъ. Правда, приходилось быть осторожнымъ въ выборѣ темъ, ибо первая половина XIX в. была эпохой господства литературы. Любители искусства интересовались обычно только картинами съ содержаніемъ, которое можно было прочесть. Навстрѣчу этой потребности можно было пойти двоякимъ путемъ. Существовали вѣдь желѣзныя дороги и пароходы. Можно было возбудить интересъ введеніемъ въ картины этнографическихъ и географическихъ подробностей, изображеніемъ въ жанровомъ видѣ нравовъ и обычаевъ чужихъ народовъ, а въ пейзажѣ—достопримѣчательностей экзотической природы. Воспроизводя родную жизнь, можно было брать сцены изъ народнаго быта въ духѣ фарса или мелодрамы. Художники и выступали въ качествѣ globe-trotter и разказчиковъ, а посѣтители выставокъ разсматривали картины со стороны ихъ нравоучительнаго, комическаго или трогательнаго содержанія.

Однако живопись не можетъ быть все время служанкой литературы. Если она хочетъ окрѣпнуть, она должна поставить на мѣсто сюжета чисто живописную идею. Начиная съ середины XIX в., она въ самомъ дѣлѣ и вступаетъ на этотъ путь. Между тѣмъ, какъ раньше на первомъ планѣ стоялъ интересный сюжетъ, теперь художники удѣляютъ все больше вниманія эстетическимъ вопросамъ—вопросамъ

о возсозданіи пространства, о композиціи и въ особенности о колоритѣ. Само собой понятно: для рѣшенія этихъ вопросовъ прибѣгли къ помощи старыхъ художниковъ—благо подъ бокомъ были музеи. Послѣ того, какъ раньше воспроизводили темы прошлаго, теперь художники изображали современную жизнь, но въ духѣ красочной концепціи былыхъ временъ. Одни пытались насытить свои картины сочностью и блескомъ кватрочентистовъ, другіе подражали свѣто-тѣни венеціанцевъ, третьи работали въ духѣ Караваджіо и его манеры освѣщать темное помѣщеніе свѣтомъ, точно падающимъ изъ отверстія наверху, наконецъ четвертые исходили изъ красочности старыхъ голландцевъ. Историку не трудно сгруппировать всѣхъ этихъ художниковъ по тѣмъ образцамъ, которымъ они подражали, по тѣмъ образцамъ, которые они возрождали въ новой варіаціи, и ему не слѣдуетъ закрывать глаза на то, что это изученіе старыхъ мастеровъ дало немаловажные результаты. Между тѣмъ, какъ раньше, когда преобладалъ сюжетъ, красочная сторона картины могла и не блистать тщательной отдѣлкой, теперь, когда красочная идея стала на первомъ мѣстѣ, художники научились пользоваться старой техникой съ увѣренностью виртуозовъ.

Правда, открытымъ остался одинъ вопросъ.

Новыя темы еще не порождаютъ новаго стиля. Только переходныя эпохи вливаютъ въ старые мѣхи новое вино. Примѣромъ могутъ служить братья Карраччи, воспроизводившіе темы барокко въ формахъ Возрожденія, или Койпель и Ванлоо, трактовавшіе въ XVIII в. темы Рококо въ духѣ барокко. А въ такихъ случаяхъ неизбѣженъ диссонансъ между сюжетомъ и стилемъ. Такой же диссонансъ замѣчается и въ XIX в. Пейзажъ и картина трудовой жизни на вольномъ воздухѣ получили значеніе, какого раньше они не имѣли. Измѣнились и условія освѣщенія внутри помѣщеній. Какъ мастерскія, гдѣ возникали картины, такъ и комнаты, для которыхъ онѣ предназначались, были свѣтлѣе, чѣмъ въ былые годы, когда свѣтъ падалъ въ помѣщеніе не черезъ большія бѣлыя стекла, а черезъ маленькія зеленоватыя оконца, не говоря уже о новыхъ свѣтовыхъ проблемахъ, поставленныхъ искусственнымъ освѣщеніемъ—керосиномъ, газомъ и электричествомъ. Всѣ подобныя явленія живопись раньше старательно обходила. Художники выбирали тему или такъ, чтобы ее можно было безъ особенной натяжки уложить въ красочную скáлу старыхъ мастеровъ, или же тему насиловали въ томъ отношеніи, что сводили все свѣтлое къ коричневому тону находившихся въ галлереяхъ старыхъ картинъ.

Въ серединѣ шестидесятыхъ годовъ художники уяснили себѣ этотъ диссонансъ. Эстетика,—разсуждали они,—заставляющая художника смотрѣть на міръ сквозь призму уже отошедшаго въ прошлое искусства—ложна. Богатство дошедшихъ до насъ отъ прошлаго разнообразныхъ видовъ красоты тѣмъ и объясняется, что старые художники не списывали другъ съ друга, а довѣряли собственнымъ глазамъ. Другими словами: возникла проблема импрессіонизма. Вмѣсто того, чтобы внѣшне подражать старымъ мастерамъ, художники хотѣли стать на нихъ похожими по существу, выковать себѣ по ихъ же примѣру новыя самостоятельныя средства для передачи новыхъ впечатлѣній, навѣянныхъ

новой эпохой. Обойтись безъ помощи старыхъ мастеровъ и въ данномъ случаѣ было невозможно. Художники принялись поэтому изучать тѣхъ представителей прошлаго, эстетическіе принципы которыхъ лучше всего гармонировали съ тенденціями современности.

У колыбели новаго искусства стояли, какъ его воспріемники, Веласкесъ, Гойя и Франгонаръ, великіе люминисты прошлаго, а японцы научили художниковъ нѣкоторымъ тонкостямъ, дававшимъ возможность добиться впечатлѣнія картинности, не втискивая элементы современной жизни въ традиціонныя рамки не годившейся для нихъ композиціи. Всѣ эти вліянія были однако самостоятельно переработаны. Художники съ самаго начала были убѣждены, что эти вліянія могутъ быть только средствами къ цѣли, камнями для зданія, которое должно быть выстроено ими самими. Историкъ вынужденъ признаться, что искусство, выросшее на такихъ основахъ, должно было обогатить царство красоты новыми цѣнностями. Снова, какъ въ былые годы, живопись проникласъ духомъ времени, и была она уже не отзвукомъ прошлаго, а его продолженіемъ, повѣствуя о явленіяхъ новаго вѣка на языкѣ новаго самостоятельнаго стиля.

Все, что послѣдовало за великимъ импрессіонистическимъ движеніемъ XIX в., было только его дополненіемъ, его развитіемъ. Отчасти здѣсь роль игралъ вопросъ о сюжетахъ. Исходя изъ замѣчательнаго убѣжденія, что истиннымъ мозгомъ художника является его глазъ, импрессіонисты ограничивались по существу изображеніемъ того, что въ самомъ дѣлѣ можно видѣть. Только область видимыхъ предметовъ—царство живописи. Любителей искусства такое обращающееся исключительно къ развитому глазу искусство удовлетворяетъ лишь въ рѣдкихъ случаяхъ. Они требуютъ отъ художника настроеній, они хотятъ забыть будничную дѣйствительность, унестись въ міръ поэзіи. Такія трансцендентальныя потребности существовали всегда. А такъ какъ импрессіонизмъ съ ними совершенно не считался, то въ концѣ столѣтія онѣ вспыхнули съ удвоенной силой. Тѣ запросы, которымъ раньше удовлетворяла религіозная живопись, сказались теперь въ видѣ тоски по сказочности.

Съ другой стороны, импрессіонизмъ допускалъ дальнѣйшее развитіе и въ техническомъ отношеніи. Систематически изучая создаваемые свѣтомъ оттѣнки цвѣта, онъ обогатилъ зрѣніе множествомъ новыхъ красочныхъ цѣнностей. Можно было перейти къ стилизаціи свободно-симфоническихъ комбинацій открытыхъ импрессіонизмомъ красочныхъ цѣнностей, можно было вмѣстѣ съ тѣмъ снова рѣзче подчеркнуть линію, архитектонику—и получилась бы новая декоративная живопись.

На этомъ пути находимся мы нынѣ.

И если исторіографія есть фальсификація истины въ томъ смыслѣ, что она разбиваетъ на отдѣлы, на главы то, что въ жизни развивается свободно, то, съ другой стороны, она этимъ путемъ вноситъ логику въ то, что на первый взглядъ кажется хаосомъ лишенныхъ всякаго плана устремленій и попытокъ.

Таковы исходныя точки зрѣнія, по которымъ слѣдуетъ разсмотрѣть развитіе живописи во всѣхъ европейскихъ странахъ въ XIX в.

Франція до 1850 г.

ДОМЬЕ: Луи-Филиппъ.

Необходимо начать съ Франціи, ибо въ продолженіе всего XIX в. руководящая роль во всѣхъ вопросахъ искусства принадлежала ей. Здѣсь, во Франціи, эволюція живописи совершилась съ почти драматической послѣдовательностью. Здѣсь нашли свое классическое выраженіе всѣ поставленныя столѣтіемъ проблемы. Не трудно вскрыть причины, объясняющія первенствующую роль Франціи въ искусствѣ.

Достаточно вспомнить художниковъ, дѣтей XVIII в., дожившихъ до XIX ст. До 1823 г. дожилъ Прюдонъ, нѣжный элегикъ Рококо, котораго не безъ основанія сравниваютъ съ Корреджіо, такъ какъ его произведеніямъ свойственны всѣ тонкости стараго ломбардскаго колоризма. Дожившій до 1825 г. Давидъ, правда, колористъ совсѣмъ иной марки. У него царитъ не живописная мягкость, а металлическая твердость контура. Но и у него эта второстепенная роль красочнаго элемента была отнюдь не слѣдствіемъ безсилія. Онъ писалъ такъ жестко не потому, что иначе не могъ, а потому, что не хотѣлъ писать иначе. Къ его суровымъ, воинственнымъ картинамъ не подходили мягкія ласкающія краски. Вообще, Давидъ только не похожъ на Прюдона, но не хуже его. Хорошая старая традиція не была поколеблена ни имъ, ни его школой. Онъ спасъ для XIX в. прежній развитой вкусъ, старую испытанную технику. Именно благодаря этому никогда во

Франціи не исчезавшему мастерству французы были въ продолженіе всего XIX в. учителями техники для всѣхъ остальныхъ націй, благодаря этому никогда не измѣнявшему имъ мастерству французы оказались способными дать всѣмъ новымъ проблемамъ вѣка первую ясную формулировку.

Прежде всего необходимо указать на одного художника, прославлявшаго еще эпоху имперіи. Чѣмъ для Людовика XIV былъ ванъ деръ Меленъ, тѣмъ для Наполеона былъ *Антуанъ-Жанъ Гро*. На его долю выпала обязанность изобразить войны и побѣды императора. И онъ дѣлалъ это въ стилѣ, какъ нельзя болѣе подходившемъ къ героическому духу эпохи. Такія картины, какъ «Чумные больные въ Яффѣ» «Битва при Эйлау» или «Наполеонъ передъ пирамидами» являются документами великой, боготворившей силу, эпохи. Если изображенный здѣсь героизмъ кажется иногда театральнымъ, то не слѣдуетъ забывать, что самъ Наполеонъ былъ далеко не чуждъ такихъ театральныхъ эффектовъ—достаточно вспомнить его слова, сказанныя въ 1798 г. передъ пирамидами: «Солдаты, съ высоты этихъ памятниковъ смотрятъ на васъ сорокъ вѣковъ».

Произведенія *Франсуа Жерара* показываютъ затѣмъ, какъ классицизмъ постепенно отмираетъ. Спартанская суровость «Клятвы Гораціевъ» Давида становится въ «Амурѣ и Психеѣ» Жерара кокетливой граціей. Вмѣстѣ съ тѣмъ его картины свидѣтельствуютъ о перемѣнѣ въ нравахъ, происходившей въ послѣдніе годы Наполеона, а потомъ еще явственнѣе въ эпоху реставраціи. Уже имперія, объявившая себя первоначально послѣднимъ звеномъ республики, щеголяла потомъ мантіей королевской власти Божьей милостью. А когда послѣ паденія Наполеона старое аристократическое общество снова открыло свои салоны, «старый порядокъ» ожилъ вообще къ новой жизни. Реставрація означала воскрешеніе старой Европы.

Портретная живопись, недавно еще отличавшаяся демократической простотой, снова стала придворной и пышной. Жераръ возрождаетъ старый показной офиціальный портретъ. Онъ изображаетъ уже не «гражданъ», какъ Давидъ, а князей, генераловъ, принцессъ; а обстановка, въ которой они находятся, ясно указываетъ, какъ къ нимъ надо обращаться, съ титуломъ ли: сиръ, превосходительство, или же сіятельство.

M-me Летиція, мать Наполеона, сидитъ на картинѣ Жерара передъ кулисой въ духѣ ванъ Дейка рядомъ съ бюстомъ великаго сына. А m-me Рекамье! На картинѣ Давида она была строгой греческой музой. Подъ вліяніемъ господствовавшаго тогда демократизма она изображена въ комнатѣ, почти кокетничавшей простотой, которую такъ любили тогда выставлять на показъ. У Жерара г-жа Рекамье стала привѣтливо улыбающейся придворной дамой, любовницей принца. Какъ на картинахъ ванъ Дейка, передъ нами колоннада королевскаго дворца.

Жераръ былъ, правда, единственнымъ художникомъ, прославлявшимъ реставрированную монархію. Искусство остальныхъ художниковъ, выступившихъ около 1820 г., не коренилось въ жизни, а шло въ разрѣзъ съ жизнью. Правленіе Карла X было эпохой

мрачнѣйшей клерикальной реакціи. Снова открыли свои двери монастыри. Какъ туча саранчи спустилось на страну войско черныхъ поповъ. То была та позорная эпоха, о которой Мюссэ говоритъ въ своей «Исповѣди сына вѣка».: «Когда юноши говорили о славѣ, имъ отвѣчали: Становитесь попами. А когда они говорили о чести и силѣ, о любви и жизни, имъ отвѣчали: Становитесь попами!» При такихъ условіяхъ искусство и литература должны были стать въ самую рѣзкую оппозицію всему существующему строю. Кругомъ все было мрачно, царилъ застой. Вотъ почему былъ спросъ на пылающія краски и дикія движенія. Силамъ мрака и застоя противополагалась картина ярко-красочнаго, титанически-борющагося міра.

Таково значеніе во Франціи слова: романтизмъ.

Между тѣмъ, какъ въ Германіи романтизмъ носилъ печать тихой созерцательности и элегической скорби, во Франціи онъ былъ проникнутъ духомъ дикаго паѳоса. Здѣсь, во Франціи, началось движеніе, нѣсколько напоминающее эпоху Sturm und Drang'a, которую Германія переживала въ дни молодости Шиллера и Гёте.

Можно, слѣдовательно, объяснить происшедшую въ 1820 г. перемѣну причинами культурно-историческими. Но съ другой стороны, было бы достаточно указать и на тотъ законъ контраста, который царитъ, какъ мы неоднократно видѣли, въ исторіи искусства. Въ Германіи онъ сказался въ томъ, что страсть къ среднимъ вѣкамъ вытѣснила преклоненіе передъ античнымъ міромъ. Послѣ увлеченія язычествомъ люди захотѣли быть христіанами. Пресытившись волнистыми линіями поздне-греческихъ статуй, люди пришли въ восторгъ отъ угловатыхъ линій готики.

Во Франціи также чувствовалась потребность въ реакціи противъ классраизма. Но выражалась она въ зависимости отъ французскаго темпеицмента иначе. Классицизмъ Давида былъ такъ холоденъ, такъ мраморенъ. И вотъ теперь затосковали по страсти, по необузданному паѳосу. Хотя Давидъ и не пренебрегалъ такъ красочной стороной картины, какъ его нѣмецкіе товарищи, все же и онъ подчинилъ краски пластической формѣ. На его картинахъ передъ нами раскрашенныя статуи.

Теперь краски снова вступаютъ въ свои права. Чисто живописная живопись должна была снова, какъ въ дни барокко, стать на мѣсто живописи пластической. Вполнѣ естественно, что художники и исходили отъ барокко, смѣнившаго въ XVII в. мраморный стиль Ренессанса. Съ быстротой семимильныхъ сапоговъ художники перешли отъ Возрожденія къ барокко. Въ особенности Рубенсъ съ его титанической страстностью и пылающими красками сдѣлался идеаломъ художниковъ. Подобно искрометной кометѣ сверкнуло на небосводѣ французскаго искусства поколѣніе 1830 года.

Первымъ выступилъ на арену *Теодоръ Жерико*.

Наиболѣе геніальный представитель школы, онъ, несмотря на свою непродолжительную жизнь, поставилъ всѣ рѣшительно проблемы, занимавшія впослѣдствіи художниковъ. Онъ писалъ все, въ чемъ были красочность и сила, движеніе и страсть. Онъ любилъ мундиры офице-

ровъ, потому что они были такъ красочны, дико мчащихся коней, потому что они такъ сильны и необузданны, и бушующія, пѣнящіяся, катящіяся другъ черезъ друга волны, потому что онѣ такъ грозятъ, такъ безумствуютъ. А такъ какъ сущностью французскаго романтизма были борьба и страсть,—любилъ онъ борющагося и страдающаго человѣка. Когда произносится имя Жерико, вспоминается обычно написанный въ 1819 г. «Плотъ Медузы». Въ продолженіе двѣнадцати дней блуждаютъ по морю потерпѣвшіе кораблекрушеніе, измученные голодомъ, объятые отчаяніемъ. Бушуетъ стихія, волны становятся все выше. И вотъ вдали показался парусъ. Ослабѣвшія тѣла вспыхиваютъ новой жаждой жизни. Здѣсь впервые было провозглашено евангеліе страсти. Только отдѣльныя мелочи указываютъ на родство съ Давидомъ. Жерико слѣдовалъ принципу классицизма, сближая фигуры съ статуями, придавая композиціи традиціонную форму пирамиды. Не соотвѣтствовала идеалу молодой школы и краска съ однообразнымъ коричневымъ тономъ.

Чище, чѣмъ въ этой большой картинѣ, сказался геній Жерико въ его маленькихъ вещицахъ. Его жокеи, мчащіеся по ипподрому, его дерущіяся лошади, каждая фибра которыхъ трепещетъ въ червномъ напряженіи, его лошади въ конюшнѣ, его лошадиныя головы, наконецъ, его сцены изъ сумасшедшаго дома относятся по живости экспрессіи къ наиболѣе сильнымъ произведеніямъ молодого романтизма. Не имѣютъ эти картины ничего общаго и въ красочномъ отношеніи съ однообразно-коричневымъ «Плотомъ Медузы». Въ его способѣ писать мрачное небо, пронизанное молніями, соединять въ гармоническое единство сверкающую броню кирассировъ, бѣлый мундиръ и красные эполеты—уже сказывается особая манера художественно мыслить, сказывается начало новой эпохи.

Делакруа относится къ Жерико, какъ въ исторіи стараго искусства Тиціанъ къ Джіорджіоне. Жерико—юный, преждевременно погибшій титанъ, предвосхитившій дальнѣйшую эволюцію живописи. Делакруа—художникъ, завершившій въ долгой трудолюбивой жизни начатое имъ. Подобно Жерико, Делакруа изображалъ все, въ чемъ была борьба и страсть, огонь и краски. Изъ крови и пурпура, борющихся людей и разложившихся тѣлъ, изъ череповъ и пустынь создаетъ онъ свои фантастическія драмы.

Первымъ его манифестомъ, съ которымъ онъ выступилъ въ салонѣ 1822 г., была его картина «Данте въ Аду». Данте и Виргилій, которыхъ Флегонтъ перевозитъ черезъ Ахеронтъ, проѣзжаютъ мимо осужденныхъ, хватающихся за край барки зубами и ногтями. Какъ на «Плотѣ Медузы» Жерико, композиція отличается здѣсь еще пластической отчетливостью. Молодой художникъ вдохновлялся, повидимому, классическимъ произведеніемъ—«Потопомъ» Пуссена (въ Луврѣ). Въ красочномъ отношеніи картина напоминаетъ мощныя органныя фуги Тиціана. Еще болѣе революціоннымъ и смѣлымъ является Делакруа въ слѣдующей, написанной въ 1824 г., картинѣ «Избіеніе на Хіосѣ», изображающей сцену изъ борьбы грековъ за свою независимость. Если въ первой его картинѣ симметрическій порядокъ еще соотвѣтствовалъ правиламъ

классицизма, то здѣсь пирамидальная форма замѣнена свободной группировкой. Если тамъ раздавались темныя красочныя симфоніи венеціанцевъ, то здѣсь Делакруа уже является ученикомъ Рубенса, свѣтлымъ и яркимъ, пылающимъ и сверкающимъ. Происходитъ странная перетасовка ролей. Между тѣмъ, какъ нѣмецкіе романтики вдохновляются романскимъ католицизмомъ и романскими церковными картинами, Делакруа не только, какъ художникъ,—отпрыскъ германскаго искусства: все его творчество проникнуто германскимъ духомъ. У Шекспира и Гёте, Скотта и Байрона находилъ онъ ту необузданную страстность, которой не находилъ у родныхъ классиковъ. Цѣлый рядъ его извѣстнѣйшихъ произведеній—Тассо въ темницѣ, Казнь Марино Фальери и Смерть Сарданапала, Гамлетъ у могилы Іорика, Гамлетъ и Лаертъ, Офелія, Макбетъ и вѣдьмы, Лэди Макбетъ, Гретхенъ, Анжелика, Шильонскій узникъ, Гяуръ и паша—всѣ они дань признанія по адресу германской и англосаксонской поэзіи.

Предпринятое художникомъ въ 1832 г. путешествіе въ Марокко расширило область его сюжетовъ. Онъ, раньше жившій въ мірѣ поэзіи, увидѣлъ теперь и въ жизни явленія, интересныя для романтика. Передъ нимъ были люди, носившіе еще тотъ пестрый, сверкающій костюмъ, въ который одѣвались ихъ предки тысячи лѣтъ назадъ. Передъ нимъ былъ пейзажъ, сквозь грязную бѣдность котораго все еще просвѣчивалъ сказочный блескъ былого великолѣпія. Онъ видѣлъ страсти, не скованныя полицейской моралью, обнаруживавшіяся въ своей необузданной горячей дикости. Алжирскія женщины, Еврейская свадьба въ Марокко, Танжерскіе фанатики и Въѣздъ крестоносцевъ въ Константинополь—таковы главнѣйшія произведенія Делакруа, навѣянныя Востокомъ.

Но и этимъ мы еще не исчерпали всего того царства, въ которомъ онъ былъ, какъ дома. Ему все равно, идетъ ли рѣчь о востокѣ или о родинѣ, о среднихъ вѣкахъ или античной древности, о людяхъ, пейзажахъ или животныхъ. Онъ изображаетъ бѣшенство дерущихся коней, львовъ и тигровъ, дикій разгулъ стихій, пѣнящіяся, гонимыя вѣтромъ, разлетающіяся брызгами волны. Св. Писаніе и легенды о святыхъ ему также близки, такъ какъ даютъ возможность живописать бурныя страсти и кровавую жестокость. Пышущая нервозной жизнью краска соединяется во всѣхъ его произведеніяхъ съ ни съ чѣмъ несравнимой психологической экспрессіей. Когда Делакруа умеръ въ 1863 г., Теофилъ Сильвестръ охарактеризовалъ его слѣдующими словами:

«Умеръ настоящій художникъ, у котораго въ головѣ горѣло солнце, а въ сердцѣ бушевала гроза. Въ продолженіе сорока лѣтъ въ его картинахъ раздавалась вся гамма человѣческихъ страстей. Его грандіозная, ужасъ навѣвающая, кисть переходила отъ святыхъ къ воинамъ, отъ воиновъ къ влюбленнымъ, отъ влюбленныхъ къ тиграмъ, отъ тигровъ къ цвѣтамъ».

Вокругъ Делакруа, какъ вокругъ солнца, вращались, какъ планеты, художники, менѣе выдающіеся. Какъ Давидъ былъ центромъ для предыдущаго періода, такъ Делакруа—для романтизма. Какъ разъ въ эту эпоху возникло во Франціи великое, достойное удивленія искусство. Всюду появляются таланты.

Только всеобъемлющимъ размахомъ ни одинъ изъ нихъ не можетъ сравниться съ великаномъ изъ Шарентона. Эти художники подѣлили между собой его царство. Каждый воспроизводитъ частицу того, что изображалъ Делакруа.

Востокъ взялъ на себя *Декампъ*. Послѣ того, какъ Делакруа повѣствовалъ о жестокости и кровавыхъ войнахъ, Декампъ изображалъ пеструю народную сутолоку, черныхъ рабовъ и коней подъ богатыми сѣдлами, базары, гаремы и минареты. Художникъ, чрезвычайно разносторонній, онъ изображалъ еще немало и другихъ темъ съ безупречной ловкостью, только нѣтъ въ немъ той захватывающей силы, которая накладывала на всѣ созданія Делакруа печать стихійной неизбѣжности.

Эженъ Исабэ въ свою очередь любилъ прошлое за тѣ красочно-пышные костюмы, которые тогда носили. Онъ исходилъ изъ историческихъ мотивовъ, но эти мотивы служили ему, какъ и Делакруа, только поводомъ изобразить пышно разодѣтыхъ людей въ роскошной обстановкѣ. Это не анекдотистъ, а художникъ тонкій, опьяняющійся шуршащимъ шелкомъ и яркими красками.

Послѣдній шагъ на этомъ пути, на который вступилъ романтизмъ, сдѣлалъ марсельскій волшебникъ красокъ, *Адольфъ Монтичелли*. Если Делакруа освободилъ краски изъ тюрьмы пластики, куда ихъ запряталъ классицизмъ, то у Монтичелли онѣ звучатъ, какъ оркестръ, съ самодержавной увѣренностью. Нѣтъ ни рисунка, ни содержанія. Жизнерадостной рукой свиваетъ онъ пышные красочные букеты. Изъ красавицъ-дамъ въ красныхъ, голубыхъ и бѣлыхъ платьяхъ, изъ обветшалыхъ мраморныхъ скамеекъ и экзотическихъ пейзажей строитъ онъ свой своеобразный міръ. Его живопись—тончайшее искусство палитры.

Великолѣпный стволъ, именуемый Делакруа, далъ въ немъ ростокъ съ тропически-яркими цвѣтами. Ликующее сладострастіе, съ какимъ онъ сопоставляетъ краски, такъ же ослѣпительно, какъ увѣренъ тотъ вкусъ, съ какимъ онъ противодѣйствующіе элементы сводитъ къ симфоніямъ.

Правда, выразить всю сущность французскаго національнаго духа романтизмъ не могъ. Наиболѣе французскимъ изъ всѣхъ художниковъ былъ Пуссенъ, какъ наиболѣе французскимъ изъ всѣхъ философовъ былъ Декартъ. Этотъ математическій, трезво взвѣшивающій умъ такъ свойственненъ французу, что даже Рококо при всѣхъ его вычурахъ и выкрутасахъ былъ не воплощеніемъ свободы, а лишь правиломъ на изнанку, и не даромъ даже Делакруа, этотъ необузданный романтикъ, былъ поклонникомъ Расина и его подчиненной правиламъ версификаціи. Въ жилахъ француза течетъ латинская кровь. Рубенсъ, художникъ германской расы, которому поклонялись романтики, не могъ поэтому быть тѣмъ божествомъ, которому молились всѣ. Существовали еще и другіе идеалы, идеалы соотвѣтствія правиламъ и пластической красоты, носившіеся когда-то передъ умственнымъ взоромъ Пуссена, когда онъ въ самый разгаръ живописнаго патетическаго барокко вдохновлялся мастерами Ренессанса и греками. Рядомъ съ живописью, подчеркивавшей прежде всего красочность, процвѣтала поэтому теперь и другая, для которой главнымъ были: благород-

ная форма, благородныя линіи, твердая архитектоническая композиція.

Если романтики обращали свои взоры на Востокъ, то эти художники жили мысленно въ Италіи, гдѣ когда-то искали вдохновенія ученики Давида. Они чувствовали себя дома въ храмахъ и музеяхъ Флоренціи и Рима, дѣлали здѣсь этюды, копировали классиковъ XV и XVI вв. и пытались у себя на родинѣ рѣшить, на основаніи этихъ занятій, великія монументальныя задачи, поставленныя вѣкомъ.

Ипполитъ Фландренъ украшалъ парижскія церкви въ духѣ раннихъ флорентійцевъ. *Поль Шенаваръ* поселился въ Сикстинской Капеллѣ и не безуспѣшно старался возродить формы Микель Анджело. Другіе художники изучали въ Италіи не только старыхъ мастеровъ, но и жизнь. Въ особенности *Леопольдъ Роберъ* видѣлъ свою задачу въ томъ, чтобы «прославить благородство итальянскаго народа, еще сохранившаго долю героическаго величія своихъ предковъ». Разумѣется, ни красочной тонкости, ни даже правды нѣтъ въ его когда-то столь прославленныхъ картинахъ «Возвращеніе паломниковъ отъ Мадонны дель Арко» и «Прибытіе жнецовъ въ понтійскія болота». Роберъ былъ слишкомъ убѣжденнымъ приверженцемъ классиковъ. На современныхъ итальянцевъ онъ смотрѣлъ глазами Давида, сближалъ ихъ съ греческими статуями, сопоставлялъ ихъ по схемѣ пирамидальной композиціи въ видѣ живыхъ картинъ. Свой стиль онъ заимствовалъ не изъ жизни, а изъ музея въ Ватиканѣ. Онъ—представитель каменнаго вѣка реализма. Но такъ какъ онъ по крайней мѣрѣ въ смыслѣ содержанія далъ нѣчто новое, историкъ не долженъ о немъ забывать.

А затѣмъ выступилъ художникъ, опровергающій своими произведеніями все то плохое, что говорилось о классицизмѣ. Какъ холодный мраморный сфинксъ, какъ глыба льда, на видъ бездушный и все же выше человѣческаго роста, стоитъ *Энгръ* среди поколѣнія романтиковъ. Часто его называли холоднымъ конструкторомъ, подчеркивали, что свои картины онъ строилъ такъ разсудочно, словно пытался доказать математическую аксіому, указывали, что онъ сжималъ жизнь тисками незыблемыхъ правилъ. Говорилось также о томъ, что на его произведеніяхъ нѣтъ печати времени, что съ большимъ правомъ, чѣмъ въ XIX в., могъ бы онъ жить въ дни Рафаэля или Пуссена. Все это совершенно вѣрно. Тѣмъ не менѣе Энгръ принадлежитъ къ числу художниковъ, вызывающихъ удивленіе даже въ душѣ людей къ нему враждебно настроенныхъ. Вмѣсто того, чтобы порицать его за то, что онъ говоритъ языкомъ классиковъ, слѣдовало бы удивляться тому, какъ естественно онъ это дѣлаетъ. То, что въ немъ кажется подражательностью, является на самомъ дѣлѣ конгеніальностью. Какъ ни цѣнна въ художественныхъ произведеніяхъ печать времени, есть же и такія произведенія, которыя обращаются къ вѣчности. Именно это вѣяніе вѣчности, которымъ отмѣчены произведенія классиковъ, чувствуется и въ картинахъ Энгра.

Такія картины Энгра, какъ «Апоѳеозъ Гомера» или «Обѣтъ Людовика XIII», ничего бы не потеряли рядомъ съ «Проповѣдью ап. Павла» или «Мадонной di Foligno». Въ его изображеніяхъ человѣческаго тѣла, въ «Эдипѣ», рѣшающемъ загадку сфинкса, въ его зна-

менитомъ «Источникѣ», въ его «Одалискѣ» и въ «Освобожденіи Анджелики» живетъ талантъ, передъ которымъ склоняешься ницъ, какъ передъ стихійной силой. Въ умѣніи строго-пластически выявлять нагія тѣла съ нимъ не можетъ сравниться ни одинъ художникъ. Вполнѣ понятно, что тѣло для него не арена игры свѣта, какъ для импрессіонистовъ. Онъ былъ слишкомъ рисовальщикъ, чтобы рѣшиться пожертвовать ради живописности строгой формой. Тѣмъ не менѣе иногда, когда онъ, какъ напр. въ своей «Одалискѣ», гармонически сочетаетъ желтый тонъ подушки, тѣлесный цвѣтъ кожи и голубой тонъ портьеры, онъ достигаетъ и красочныхъ эффектовъ, очаровательныхъ благодаря ихъ ароматичной терпкости.

Необходимо вообще говорить осторожно о колористѣ Энгрѣ. Обычно утверждаютъ, что онъ не имѣлъ никакого понятія о способности краски дѣйствовать на чувства, что онъ признавалъ только рѣзкія линіи и пластическую форму. Цѣлый рядъ его картинъ опровергаетъ такой взглядъ. Онѣ написаны исключительно ради краски, хотя, разумѣется, она не имѣетъ ничего общаго съ горячей страстностью Делакруа, а отличается той же строгостью, тѣмъ же спокойствіемъ, какимъ отличается и самъ Энгръ на своемъ автопортретѣ. Вѣроятно, его «Сикстинская Капелла» не возникла бы, если бы его не привлекла съ чисто живописной стороны строгая гармонія тоновъ—красочный подій на зеленомъ коврѣ, на немъ фигуры священниковъ въ черныхъ или бѣлыхъ одѣяніяхъ, а на стѣнахъ—пестрыя фрески кватроченистовъ. Небольшой эскизъ къ картинѣ, изображающей, какъ Эдипъ, ведомый Антигоной, покидаетъ Ѳивы, въ красочномъ отношеніи далеко превосходитъ большое полотно на ту же тему.

Не безъ удивленія замѣчаешь къ тому же, что Энгръ, этотъ ученикъ чинквечентистовъ, въ нѣкоторыхъ изъ этихъ произведеній похожъ на примитивовъ. Такая картина, какъ «Франческа и Паоло», предвосхищаетъ все, о чемъ потомъ лепетали англійскіе прерафаэлиты. А его портреты! Взгляните на находящагося въ Луврѣ издателя Journal des Debats, старшаго Бертена, который сидитъ, упираясь руками въ колѣни, настоящій Jupiter tonans! Посмотрите на его портретъ Карла X, на его дамскіе портреты! Эти картины выражаютъ духъ цѣлой эпохи. Французское общество первой половины XIX в. нашло въ лицѣ Энгра такого же мастера-истолкователя, какого англійское общество XVI в. имѣло въ лицѣ Гольбейна. Само собой понятно, что его портреты лишены такъ же, какъ и всѣ его произведенія, всего сентиментальнаго, кокетливаго и привѣтливаго. Изображенныя имъ лица не вступаютъ въ бесѣду съ зрителями, они не соприкасаются съ внѣшнимъ міромъ. Но именно потому, что портреты Энгра такъ строги, такъ мало заботятся о похвалахъ зрителя, производятъ они такое невыразимое впечатлѣніе. Баснословная увѣренность, съ какой онъ изображаетъ людей, такъ же поразительна, какъ мастерство, съ которымъ онъ моделируетъ грудь или руку. Даже, какъ колористъ, онъ умѣетъ быть неотразимымъ. Въ особенности прохладные тона—свѣтлоголубыя шелковыя платья, черныя бархатныя ленты и свѣтложелтыя кресла—онъ сочетаетъ въ ледяныя, но очень тонкія гармоніи. Выше же всего

онъ въ своихъ рисункахъ. Въ нихъ онъ могъ дать квинтъ-эссенцію своего умѣнія. Краска не затушевывала здѣсь рисунка. Съ непогрѣшимой увѣренностью, съ чрезвычайной ясностью данъ контуръ. А въ умѣніи заставлять говорить эти линіи, въ умѣніи уловить двумя-тремя тонкими штрихами характеръ человѣка и передать впечатлѣніе тѣлесности онъ имѣетъ себѣ равныхъ только въ лицѣ Гольбейна и Клуэ. За Энгромъ навсегда останется слава одного изъ величайшихъ рисовальщиковъ, которыхъ знаетъ исторія искусства.

Всѣ указанные художники были все-человѣками, ярко-очерченными личностями. Называли ли они себя романтиками или классиками, они выражали себя самихъ, служили искусству. Великихъ художниковъ обычно смѣняютъ средніе, сильныхъ — слабые, рѣзкихъ—склонные къ компромиссамъ. Живопись снова прошла тотъ самый путь, что и политическая жизнь. Эпоха клерикальной реакціи смѣнилась эпохой благоразумнаго короля-мѣщанина. Опираясь на либераловъ, королевская власть обманывала народъ призракомъ упорядоченной свободы. А эта «упорядоченная свобода», этотъ принципъ juste milieu сталъ также девизомъ художниковъ. Они тоже пытались быть посредниками, сглаживать противоположности, смягчать рѣзкости. Энгръ былъ такъ математиченъ и холоденъ, а Делакруа такъ необузданъ и страстенъ. Энгръ допускалъ живопись только, какъ раскрашенную пластику, у Делакруа краски стирали въ своемъ бурномъ потокѣ всѣ формы, всякую композицію. Художники стараются поэтому сглаживать и сближать. Холодность Энгра и страстность Делакруа были соединены вмѣстѣ, и получился тепленькій сентиментализмъ. Пластичность Энгра и живописность Делакруа были слиты, и получились аккуратно написанныя картины.

Среди этихъ художниковъ, бывшихъ посредниками между Делакруа и Энгромъ, было, разумѣется, не мало и одаренныхъ значительнымъ талантомъ. Ибо талантъ и развитый вкусъ во Франціи conditio sine qua non. Здѣсь даже второстепенныя произведенія стоятъ на высотѣ, которой въ другихъ странахъ достигаютъ только крупнѣйшіе художники.

Въ особенности *Теодоръ Шассеріо* производитъ впечатлѣніе естественнаго сочетанія Делакруа и Энгра. Никто не передавалъ съ такимъ пониманіемъ и съ такимъ смакованіемъ ритмъ нагого женскаго тѣла, какъ онъ. Никто не умѣлъ придавать изображенію тѣла такую особую красочную прелесть. Вотъ Дафна, которую преслѣдуетъ Аполлонъ, или Эсфирь, украшающая себя, чтобы предстать передъ Агасферомъ, или Венера, выходящая изъ моря. Всегда передъ нами тотъ же типъ, та же стройная фигура съ тѣломъ эфеба и длинными, золотистыми волосами. Всегда передъ нами тѣ же мягкія чувственныя руки, тѣ же усталыя движенія. На своей картинѣ, изображающей римскій тепидарій, Шассеріо далъ цѣлую галлерею такихъ мотивовъ движенія. Сидятъ женщины, устало и изнѣженно поднимающія руки, устало и изнѣженно причесывающія волосы, устало и мечтательно положившія головку на руки, или торжественно-красивымъ жестомъ протягивающія руки по направленію къ огню.

Когда Анзельмъ Фейербахъ прибылъ въ Парижъ, то Шассеріо оказалъ на него, несомнѣнно, значительное вліяніе.

Тома Кутюръ былъ въ свою очередь учителемъ Фейербаха. Стоя передъ его главнымъ произведеніемъ: «Римляне эпохи упадка», вы невольно представляете себѣ, что сдѣлалъ бы изъ этой темы Делакруа. Эти люди отнюдь не справляютъ оргію. Они только позируютъ и ужасно скучаютъ въ своихъ классическихъ позахъ. Кутюръ просто распялъ красочныя завоеванія романтизма на прокрустовомъ ложѣ идеалистической формулы. И все-таки благородство картины вызываетъ невольное благоговѣніе. Если бы она возникла въ какой-нибудь другой странѣ, было бы легко впасть въ соблазнъ и поставить ее рядомъ съ первоклассными шедеврами.

Жозефъ Куръ (Court) прославился главнымъ образомъ портретами. Мужчинамъ французской Biedermeierzeit съ ихъ длинными сюртуками, бархатными жилетами и широкими галстуками онъ придалъ молодцоватую элегантность. Та же самая нотка дѣлаетъ часто привлекательными и дѣвичьи портреты голландца по происхожденію *Ари Шеффера*. Вообще говоря, Шефферъ однако художникъ непріятный. Его Гретхенъ, Клерхенъ и Элеоноры знаменуютъ собой начало тѣхъ варварскихъ иллюстрацій, которыя потомъ свили себѣ прочное гнѣздо въ «роскошныхъ изданіяхъ» классиковъ. Его Св. Моника съ ея взглядомъ Ніобеи, его «Искушеніе Христа» кажутся произведеніями нашей старо-дюссельдорфской школы. А сентиментальному настроенію соотвѣтствуетъ мягкій, безсильный, вялый колоритъ.

Какъ бы вы ни старались найти положительныя черты во французской Biedermeierzeit, нельзя не сознаться, что эпоха была вся проникнута филистерскимъ духомъ. Чтобы понять, какъ вдругъ низко пало искусство, достаточно пройтись по заламъ версальскаго музея и приглядѣться къ множеству грандіозныхъ картинъ, въ которыхъ *Орасъ Вернэ* такъ грубо изложилъ наиболѣе бравурные эпизоды изъ французской исторіи, начиная отъ Карла Великаго и кончая весьма сомнительнымъ африканскимъ походомъ Луи-Филиппа. Грандіозныя произведенія, въ которыхъ когда-то Гро воспѣлъ наполеоновскую поэму, уступили мѣсто военнымъ корреспонденціямъ, написаннымъ дома. На тотъ же путь филистерства вступила и живопись историческая. Если Делакруа принимался за историческія темы, то только потому, что пестрые костюмы прошлаго позволяли ему создавать шумныя красочныя оргіи. Великіе образы исторіи служили ему вмѣстѣ съ тѣмъ и для того, чтобы противопоставить своей ничтожной и безцвѣтной эпохѣ могучее прошлое, жизнь, полную бурнаго движенія. Потомъ явились обыватели и воспользовались, какъ матеріаломъ для школьнаго обученія, тѣмъ, что должно было ихъ собственно встряхнуть отъ спячки. Они поняли, что историческая живопись вещь очень полезная, такъ какъ позволяетъ вспомнить, гуляя на выставкѣ, знанія, полученныя когда-то въ школѣ. А художники охотно снизошли до публики. Они стали историками-анекдотистами. Облеченный въ краски урокъ по исторіи вытѣсняетъ дѣйствующую на зрителя однѣми своими праздничными красками картину.

Первымъ пережилъ эту метаморфозу *Эженъ Деверіа*. Его картина, изображающая, какъ испанская королевская чета принимаетъ вернувшагося изъ Америки Колумба, была первымъ продуктомъ той плоской иллюстративной живописи, разсчитанной на потребность буржуа въ просвѣщеніи, которая потомъ обошла всю Европу. Вскорѣ измѣнилъ свою манеру и *Камиллъ Рокпланъ*. Если раньше онъ писалъ только шуршаніе шелковыхъ матерій, гармонію красивыхъ красокъ, то въ сценѣ изъ варѳоломеевской рѣзни онъ уже щеголяетъ исторической точностью. *Никола Роберъ Флёри* изобразилъ «Карла V въ монастырѣ Санъ Хусте» и «Религіозную бесѣду въ Пуасси»,—картины, которымъ онъ пытался сообщить архаическую нотку рядомъ заимствованій изъ старыхъ произведеній.

Главный же успѣхъ выпалъ на долю *Поля Деларош*а, заботившагося не только о томъ, чтобы просвѣтить обывателя, но и о томъ, чтобы его растрогать. Уже его выставленныя въ 1831 г. картины «Сыновья Эдуарда въ Тоуерѣ» и «Кромвелль у гроба Карла I» сразу завоевали ему всѣ сердца. Впослѣдствіи авторъ картинъ о Ришелье, Мазарини, Страффордѣ, о казнѣ Дженъ Грей и убійствѣ герцога Гизъ сдѣлался наиболѣе популярнымъ изъ всѣхъ французскихъ художниковъ.

Какъ это могло произойти?

Слава Деларош—доказательство истины, что въ сферѣ искусства vox populi—гласъ народа—не гласъ Божій, не vox Dei. Въ творчествѣ Делакруа царитъ всесильная страсть, у Деларош—увлеченіе историческимъ анекдотомъ. У Делакруа—упоеніе красочностью, у Деларош—все аккуратно разставлено. Нѣтъ ни необузданнаго гнѣва, ни обезумѣвшей любви—ихъ мѣсто заняли гримасничающая мимика и театральныя объятія. Истинная страсть уступила страсти-поддѣлкѣ, благообразной и пустой. Повторяются то и дѣло жесты, лишенные горячаго трепета жизни. Но именно потому, что Делакруа былъ для мѣщанской публики слишкомъ необузданнымъ и самобытнымъ художникомъ, она цѣнила Деларош какъ того, кто лучше всякаго другого считался съ здравымъ смысломъ. Публика не замѣчала, что великіе дѣятели міровой исторіи стали у него глупыми статистами. Она приходила въ восторгъ при видѣ того, какъ точно переданы обстановка комнатъ и великолѣпіе костюмовъ. Мелодраматическое содержаніе картинъ пріятно трогало сердце, не вредя здоровью. А такъ какъ посредственность всегда вызываетъ взаимность, то Деларошъ оказалъ даже международное вліяніе. Ибо все, что создали въ Бельгіи Вапперсъ и Галлэ, а въ Германіи Пилоти и Шрадеръ, было лишь повтореніемъ того, что во Франціи сказалъ Деларошъ.

Если изъ прошлаго бралось не «столкновеніе противорѣчій», если прошлое изображалось въ состояніи покоя, если къ тому же размѣръ картинъ былъ невеликъ, то подобныя произведенія назывались «историческимъ жанромъ». *Леонъ Конье*, *Александръ Гессъ* и *Шарль Контъ* извлекали изъ біографій художниковъ и ученыхъ прошлаго интересные эпизоды. Беллини въ своей мастерской, Карлъ V и Тиціанъ, встрѣча Рафаэля и Микель Анджело въ Ватиканѣ, Микель Анджело, ухаживающій за своимъ больнымъ слугой, Тинторетто, при свѣтѣ лампы

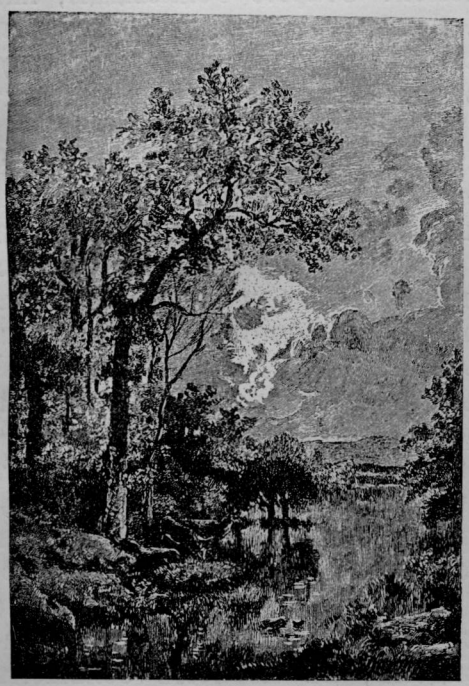
пишущій портретъ дочери, молодой Рибера, котораго «открываетъ» кардиналъ,—всѣ эти темы пользовались тогда большимъ успѣхомъ. Даже въ томъ случаѣ, когда художникъ, въ родѣ *Біара*, бралъ въ видѣ исключенія тему изъ современной жизни, онъ долженъ былъ путемъ жанроваго анекдотическаго содержанія сдѣлать ее интересной и привлекательной, такъ какъ въ эту эпоху господства исторической живописи публика не могла себѣ представить картины, которая не разсказывала бы никакой исторіи. Біаръ изображалъ влюбленныхъ, надуваемыхъ гадалками, собакъ, производящихъ въ мастерской комическое опустошеніе, дочерей, признающихся родителямъ въ своемъ паденіи, и другіе смѣшные или трогательные эпизоды, какіе встрѣчаются въ комедіяхъ Скриба.

Приглядываясь къ этимъ картинамъ, вы выносите такое впечатлѣніе, что въ серединѣ столѣтія наступила пора упадка, утомленія. Казалось, утерянъ интересъ къ чисто артистической сторонѣ живописи.

Мѣсто картинъ, носящихъ въ себѣ самихъ оправданіе своего существованія, заняли написанные красками анекдоты. Предметное, литературное содержаніе важнѣе способа воспроизведенія, важнѣе формы. Но въ томъ и заключается величіе французскаго искусства, что оно никогда не доходило до мертвой точки. Произведенія исторической живописи и повѣствовательнаго жанра отнюдь не единственныя картины, возникшія около 1850 г. Именно потому, что эпоха буржуазнаго либерализма была такой мелкой и бѣдной духомъ, именно потому, что царили академіи и выставки и политика, почувствовали лучшіе художники потребность уйти отъ города къ лугамъ и лѣсамъ, къ вѣчно прекрасной, вѣчно великой природѣ.

Такъ случилось, что въ эпоху, породившую иллюстративную историческую живопись, сдѣлала свои рѣшительные шаги и живопись пейзажная.

ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО ВЪ ПЕРІОДЪ 1850—1870 г.



ДЮПРЕ: Пейзажъ.

Пейзажъ и раньше игралъ извѣстную роль во французской живописи. Прошелъ онъ почти тотъ же путь развитія, какъ и живопись фигурная. Картины *Гюбера Робера* были послѣдними отзвуками стараго пейзажа Рококо, пейзажа, обвѣяннаго сантиментальной любовью къ развалинамъ. Надъ греческими статуями и потрескавшимися стѣнами поднимаются нѣжныя, трепещущія въ сѣро-серебристомъ эѳирѣ, деревья Ватто. Въ эпоху классицизма восторжествовалъ въ лицѣ *Анри Валенсьенна* пейзажъ классическій. Картины его составлены изъ благородныхъ горныхъ грядъ, классическихъ зданій и выдвинутыхъ на передній планъ деревьевъ-гигантовъ, напоминая отдаленно, правда, лишь очень отдаленно Пуссена. Поколѣніе пейзажистовъ классическаго толка, находившихъ только въ Италіи элементы для картинъ, смѣнилось потомъ художниками, вдохновлявшимися родной природой. Изъ произведеній старыхъ голландцевъ они извлекли поученіе, что пейзажистъ вовсе не обязанъ путешествовать, что достаточно ему оглянуться кругомъ, и онъ, сможетъ создавать все новые шедевры. Высоты Монмартра, Сенъ-Клу и Виллъ д'Аврэ—таковы были тѣ мѣстности, гдѣ они особенно любили бывать. Въ особенности *Жоржъ Мишель* оставилъ картины, сочные коричневые старинные тона которыхъ напоминаютъ благородныя красочныя гаммы Гойена и Рюй-

сдаля. Его пейзажи изъ окрестностей Парижа такъ просты, такъ чужды всего манернаго, такъ полны воздуха, что его считаютъ вполнѣ справедливо предшественникомъ школы Фонтенебло.

Въ чемъ собственно превосходили эти художники старыхъ голландцевъ? Какъ объяснить, что живопись XIX в., такъ рѣдко выдерживающая сравненіе съ старымъ искусствомъ, въ области пейзажа можетъ выставить произведенія, не только не уступающія старымъ мастерамъ, но и далеко ихъ превосходящія? Въ объясненіе этого факта необходимо указать на то, что современный человѣкъ воспринимаетъ природу тоньше прежнихъ поколѣній. Тоска—мать всего. Крестьянинъ, постоянно живущій среди природы, относится къ природѣ иначе, чѣмъ горожанинъ, уходящій на нѣсколько дней въ деревню отъ дыма и шума города. Для крестьянина все, что онъ видитъ, нѣчто обычное, нѣчто привычное. Горожанинъ, напротивъ, облегченно вздыхаетъ. Грудь его ширится. Онъ распѣваетъ пѣсни. Чѣмъ незамѣтнѣе, тише, мечтательнѣе мѣстность, тѣмъ болѣе даетъ она ему то, чего не найти ему въ сутолокѣ большого города—покой. Старые голландцы, жители Гарлема, Дельфта и Роттердама, были еще слишкомъ представителями деревенской культуры, чтобы испытывать подобныя ощущенія. Они вдохновлялись больше красотой, необычнымъ. Пейзажъ былъ для нихъ лишь обстановкой.

Картины современныхъ пейзажистовъ проникнуты, напротивъ, той любовью къ природѣ, которая вылилась въ такія великолѣпныя слова въ извѣстномъ письмѣ Тореса къ Теодору Руссо: «Помнишь ли ты еще то время, когда мы сидѣли на окнѣ нашей мансарды, болтая ногами на краю крыши, и созерцали море домовъ и трубъ, которыя ты, прищуривая глаза, сравнивалъ съ горами и деревнями? Помнишь ли ты маленькое дерево въ саду Ротшильда, которое мы могли видѣть? Каждый свѣжій ростокъ на маленькомъ тополѣ, появлявшійся весной, вызывалъ нашу радость. А осенью считали мы падающія листья».

Столѣтіемъ раньше эти слова не могли бы быть написаны. Такъ и возникавшія теперь картины съ ихъ скромнымъ содержаніемъ, ихъ нервно-повышенной любовью къ природѣ могли появиться лишь послѣ того, какъ жизнь большого города сдѣлала художниковъ способными смотрѣть на чудеса природы болѣе чувствительнымъ, болѣе воспріимчивымъ взоромъ. Не простая случайность, что современный пейзажъ родился именно въ Лондонѣ, въ первомъ большомъ городѣ, а оттуда перешелъ въ Парижъ, во второй крупный городъ. Въ періодъ 1823—1829 г. англичанинъ Констэбль, считающійся вполнѣ справедливо отцомъ интимнаго пейзажа, выставлялъ въ Парижѣ свои картины. А въ 1830 г. въ салонѣ появились картины всѣхъ тѣхъ тогда молодыхъ художниковъ, которые нынѣ почитаются, какъ классики современнаго пейзажа.

На сцену выступили Руссо и Коро, Дюпре, Діазъ и Добиньи. Въ техническомъ отношеніи они еще придерживаются старыхъ традицій.

Они создаютъ изящныя кабинетныя вещицы, обвѣянныя красотой хранящихся въ галлереяхъ старыхъ картинъ и болѣе напоми-

нающія творенія Рюйсдаля, Гоббемы и Ватто, чѣмъ болѣе поздніе растворенные въ свѣтѣ пейзажи импрессіонистовъ. Ново зато проникающее ихъ настроеніе. Въ ихъ произведеніяхъ впервые сказалась та трепещущая тоска, которая гонитъ современнаго человѣка изъ шумнаго и дымнаго города въ священное одиночество природы.

Теодоръ Руссо былъ скульпторомъ въ этой плеядѣ художниковъ—хотя, разумѣется, невозможно художника охарактеризовать какимъ-нибудь однимъ словомъ. Онъ былъ до извѣстной степени Энгромъ пейзажа. Онъ любилъ все твердое, рѣзко очерченное: ущелья, голыя вершины горъ, суровыя глыбы гранита, могучія древнія деревья, простирающія къ небу свои крѣпкіе сучья, подобно гигантамъ доисторическихъ временъ, увядшую ржаво-желтую листву, висящую подобно твердой стали на вѣткахъ, не колеблемыхъ вѣтромъ. Чтобы краска не слишкомъ затемняла остовъ формы, Руссо выдерживалъ свои картины въ простыхъ темныхъ тонахъ. Менѣе всего стремился онъ вызывать искусственными средствами настроеніе, поражать свѣтовыми эффектами, изображать рѣдкостныя атмосферическія явленія. Холодно и бездушно, подобно сѣрому стальному куполу, простирается надъ землею небо. Но именно въ этой простотѣ скрыта величавая концепція, дѣлающая произведенія Руссо изумительными документами интенсивнаго чувства природы. Руссо былъ могучимъ искателемъ, который не успокаивался и не отдыхалъ до тѣхъ поръ, пока не проникалъ путемъ серьезнаго изслѣдованія въ самую сущность вещей. Немногіе художники чувствовали такъ отчетливо біеніе пульса природы. Не многіе проникли такъ глубоко въ органическую жизнь космоса. Не многіе прятались такъ скромно за своими произведеніями, чтобы дать возможность природѣ высказаться самой безъ всякихъ произвольныхъ комментаріевъ во всей ея простотѣ и силѣ. Твердая структура его картинъ запечатлѣна печатью внѣвременности, объединяющей великихъ художниковъ, раздѣленныхъ вѣками. Вспоминается Пуссенъ, вспоминаются Рембрандтъ и Дюреръ.

Въ картинахъ *Жюля Дюпре* дышитъ лихорадочное настроеніе романтизма. Бущующая на свободѣ стихія, царящая въ природѣ духота передъ грозой, ея изнеможеніе послѣ бури—таковы его наиболѣе излюбленные мотивы. Особенно удачно изображалъ онъ пѣнящіяся, бушующія волны, несущіяся съ опустошительной силой, желто-черныя тучи, мятущіяся, подобно грознымъ демонамъ, по небосводу, и огромныя деревья, опаленныя молніей или сгибающіяся подъ напоромъ урагана.

Въ сверкающихъ произведеніяхъ *Діаза* сказался темпераментъ француза-южанина. Они подобны шампанскому. Какъ шампанскимъ, ихъ дивной граціей слѣдуетъ наслаждаться лишь умѣренно. Болѣе всего Діазъ похожъ на своего земляка Монтичелли. Такими же блистающими и сверкающими, какъ фигурныя картины Монтичелли, являются лѣсные интерьёры Діаза съ ихъ бѣлыми тѣлами, отдыхающими на коврѣ изъ зеленаго моха, подобно маленькимъ фигуркамъ изъ алебастра, или съ одалисками въ пестрыхъ костюмахъ, идущими по дорожкамъ, усыпаннымъ золотистымъ пескомъ. Сквозь верхушки

деревьевъ просачиваются и текутъ вдоль стволовъ лучи солнца, словно золотой дождь, оплодотворившій Данаю. Земля покрыта упавшими листьями, которые шаловливо позлащаетъ вечернее солнце. Съ пикантной граціей изображалъ Діазъ красочныя чудеса осени, когда старыя деревья сверкаютъ, какъ гигантскіе букеты, всѣми красками: темно-зеленой, коричневой, золотисто-желтой и пурпурно-красной. Великолѣпны и его картины, изображающія цвѣты, гдѣ въ темнотѣ вспыхиваютъ такія магическія краски.

Добиньи—художникъ весны. Когда вы смотрите на его картины, вамъ кажется, будто вы находитесь на дачѣ и созерцаете расцвѣтающую природу. Вы словно вдыхаете запахъ сѣна. Кричатъ утки. Квакаютъ лягушки. Тянутся поля, засѣянныя рожью и макомъ. На краю болотистаго пруда, на водѣ котораго безшумно качается лодка, растутъ лютики. По идиллическому лугу вьется ручеекъ, похожій на серебристо-голубую ленту. Цвѣтутъ яблони. Дѣвушки въ красныхъ платьяхъ сушатъ бѣлье. Луна озаряетъ серебристымъ свѣтомъ вечерній лугъ, гдѣ отдыхаютъ со своимъ стадомъ пастухи. Иногда онъ изображаетъ также осень, тѣ полные настроенія дни, когда крестьяне заняты сборомъ винограда, цвѣтутъ астры и кузнечики прыгаютъ по скошенному лугу.

Наиболѣе крупный художникъ этой группы, *Коро*, дожилъ до восьмидесяти лѣтъ. На немъ особенно наглядно видно, что всякая схема, полагаемая въ основу характеристики художника, именно не болѣе, какъ схема. При имени Коро вспоминаются преимущественно дріады и нимфы. Если бы онъ всю жизнь изображалъ однѣхъ только нимфъ и дріадъ, онъ былъ бы однако весьма одностороннимъ художникомъ. Царство Коро было на самомъ дѣлѣ такъ же необъятно, какъ необъятенъ Божій міръ. Къ нему болѣе всѣхъ художниковъ примѣнимы стихи:

Ihr glücklichen Augen, was je ihr gesehn,
Es sei was es wolle, es war doch so schön.

(Счастливыя очи! Все, что вы видѣли, было такъ невыразимо прекрасно).

Коро изображалъ фигуры и пейзажи, пейзажи съ реалистическими и съ поэтическими фигурами,—то, что объединяетъ его разнообразныя въ смыслѣ содержанія и техники произведенія, это исключительно то очарованіе, которое свойственно именно его кисти. Въ качествѣ любителя искусства вы придете въ восторгъ отъ его восхитительнаго серебристаго тона, отъ его чудесной жемчужно-сѣрой гаммы. Какъ человѣкъ, вы погрузитесь въ благоговѣйное молчаніе. Ибо наслажденіе, даруемое лицезрѣніемъ картинъ Коро, такъ велико, что вы не найдете словъ для выраженія вашихъ чувствъ. Какъ каждый великій художникъ, Коро началъ съ тщательнѣйшаго изученія природы. Раннія его картины,—возникли ли онѣ въ Италіи или во Франціи, –весьма точно воспроизведенные виды. Пластически-ясно изображена мѣстность. Все отличается твердой, напоминающей Руссо, структурой. Только въ послѣдніе годы жизни Коро перешелъ къ

болѣе свободной импровизаторской манерѣ. Въ этихъ произведеніяхъ Коро является антиподомъ Руссо. Картины его построены уже не ясно и отчетливо, все въ нихъ расплывается. Не мощь линій, не выпуклость формъ привлекаютъ его, а все мягкое и волнующееся. Вотъ почему на его картинахъ нѣтъ ни скалъ, ни глыбъ. Не дубъ изображаетъ онъ, не каштановое дерево, не ильму, листья которыхъ висятъ на вѣткахъ, словно вырѣзанные изъ твердой стали. Онъ предпочитаетъ ольху, тополь, осину, березу съ ея тонкимъ бѣлымъ стволомъ и блѣдными трепещущими листьями, или иву съ ея легкой листвой, мечтательно дрожащей въ эѳирѣ. Онъ любитъ тихіе берега, гдѣ надъ нѣжно-сѣрой стѣной надъ водой склоняется хрупкій кустарникъ, небеса, незамѣтно сливающіяся съ зеркальной гладью озера, лодки, тихо качающіяся на волнахъ, и эѳирно-прозрачныя облака, носящіяся по небосводу. Онъ воспроизводитъ испаренія, поднимающіяся надъ прудомъ, нѣжный флёръ, опускающійся вечерней порой надъ землей.

Въ противоположность Руссо его доменой была не ясная отчетливость вещей, а все безформенное, неосязательное, завуалированное. Воздухъ, испаренія, трепетъ, тайна—таково содержаніе его картинъ. Къ этимъ болѣе позднимъ пейзажамъ какъ нельзя лучше подходятъ и изящныя фигуры античной миѳологіи. Нимфы и дріады покидаютъ свое убѣжище, чтобы выкупаться въ вечернихъ сумеркахъ лѣсовъ Коро.

На ряду съ этими пейзажистами стоятъ нѣсколько анималистовъ. И это неудивительно. Отчасти животныя являются носителями настроенія. Усталый, сонный скотъ служитъ какъ бы послѣднимъ отзвукомъ тихаго мира вечерняго пейзажа. Отчасти же животныя являются носителями красочныхъ цѣнностей, образуя на фонѣ общаго зеленаго тона красивыя коричневыя и сѣрыя пятна. Въ особенности *Тройонъ* писалъ съ большой силой быковъ съ ихъ могучими формами, съ ихъ крупнымъ силуэтомъ. Надъ землей разлито первобытное, чисто гомеровское настроеніе. Упомянемъ еще *Розу Бонеръ* и великолѣпнаго изобразителя овецъ *Шарля Жака*.

Но не только эти пейзажисты и анималисты были какъ дома въ лѣсу въ Фонтенебло. Здѣсь жилъ и великій художникъ крестьянскаго міра *Жанъ Франсуа Милле*, тотъ, кто первымъ провозгласилъ въ своихъ произведеніяхъ великое евангеліе нашего времени, евангеліе труда.

Мы поймемъ значеніе Милле только въ томъ случаѣ, если разсмотримъ его въ связи съ культурной исторіей. Крестьяне существовали всегда. За кирку и мотыку взялись уже Адамъ и Ева, когда были изгнаны изъ рая. А картины, изображающія крестьянскій бытъ, возникли довольно поздно. Въ средневѣковомъ искусствѣ такія темы были невозможны, такъ какъ оно было слугою церкви. Только развѣ когда изображалось поклоненіе Младенцу или другая подобная тема, получали мужики право выражать святымъ свое благоговѣніе. Нѣкоторые художники, какъ Гуго ванъ-деръ-Гоесъ или Лукасъ Кранахъ, производятъ въ такихъ картинахъ часто очень естественное впечатлѣніе. На извѣстной алтарной картинѣ Гоеса, написанной по заказу

Портинари, вокругъ Маріи толпятся грубыя, загорѣлыя, закаленныя фигуры. А если бы Кранахъ жилъ не въ XVI, а въ XIX в., онъ сдѣлался бы несравненнымъ художникомъ крестьянства. Доказательствомъ можетъ служить въ особенности его циклъ картинъ изъ жизни св. Николая (въ Гриммѣ). Эти коренастые мужики, орудующіе мѣшками съ мукой или идущіе, размахивая кнутомъ, рядомъ съ своими лошадьми, точно срослись съ землей, точно плоть отъ плоти земли. Но, какъ уже сказано, это не самостоятельныя крестьянскія картины, а второстепенныя фигуры на картинахъ религіозныхъ.

Крестьяниномъ, какъ таковымъ, интересовалась тогда только графика. А въ этихъ произведеніяхъ уже ясно выступаетъ то, что потомъ въ продолженіе столѣтій составляло характерную черту всѣхъ подобныхъ изображеній.

Художники—или, во всякомъ случаѣ, ихъ большинство—видѣли въ мужикѣ не болѣе, какъ грубаго парня съ разбойничьей физіономіей и неотесанными манерами, только потому и интереснаго для художника. На ярмаркѣ онъ объѣдается и опивается, на свадьбѣ онъ пляшетъ, чтобы размять ноги. Такимъ мужикъ остался и въ концѣ XVI в., когда изъ тѣсныхъ рамокъ гравюры онъ перешелъ въ болѣе просторное царство картины, написанной масляными красками. Тогда какъ разъ свѣтская живопись обособилась отъ церковной. Началось великое паломничество изъ потусторонняго царства на землю. Выступилъ Питеръ Брёгель, одинъ изъ первыхъ художниковъ, сдѣлавшій темами картинъ сюжеты, обработанные нѣмецкими художниками въ видѣ гравюръ. А Питеръ Брёгель былъ, несомнѣнно, очень крупный художникъ. Картины его монументальны въ ихъ грандіозно-героическомъ безобразіи. Но крестьяне ли то? Не отвратительныя ли то животныя, не страшные ли то символы человѣка-звѣря, символы bête humaine? Брёгель представлялъ собою реакцію противъ поздняго Ренессанса, открывавшаго храмъ искусства только благороднымъ формамъ. Обезсиленная пустымъ идеализмомъ живопись нуждалась въ свѣжей, чисто животной крови. Въ своемъ рвеніи насытить ею искусство Брёгель не удовольствовался простой передачей дѣйствительности. Чтобы оно производило болѣе грубое, болѣе мощное впечатлѣніе, онъ искажалъ ее въ духѣ гротеска.

Преемники Брёгеля, выступившіе въ XVII в., свели этотъ монументальный стиль къ размѣрамъ кабинетной вещицы, превратили то, что у него было terribile, въ юмористику. Безчисленное множество крестьянскихъ картинъ было создано старо-фламандскими и голландскими художниками и однако какъ мало говорятъ онѣ намъ. Подъ одной изъ гравюръ Іоста Аммана значится подпись:

Ich aber bin von Art ein Bauer,
Meine Arbeit wird mir schwer und sauer.
Ich muss ackern, eggen, säen,
Schneiden, mähen und früh anfstehen.
Trink' Wasser und ess grobes Brot,
Wie das der Herr dem Adam gebot.

(Я по призванію мужикъ, тяжелъ мой трудъ, я долженъ пахать, боронить, сѣять, жать, косить и рано вставать, пью я воду и ѣмъ черный хлѣбъ, какъ Господь повелѣлъ Адаму).

Гдѣ этотъ крестьянинъ-трудовикъ въ живописи XVII в.? Можно, конечно, указать на отдѣльные примѣры. Французъ Ленень былъ прекраснымъ наблюдателемъ деревенской жизни. Изъ числа голландцевъ необходимо указать въ особенности на Исаака Остаде и Герритъ Блеекера, серьезно и дѣловито писавшихъ крестьянъ, собравшихся со своими телѣгами и лошадьми передъ деревенскими трактирами. Но именно эти немногія картины доказываютъ, какъ далеки были отъ жизни всѣ остальные художники. Можно подмѣтить два теченія: одни художники, какъ Давидъ Тенирсъ, считали крестьянина достойнымъ художественнаго воспроизведенія предметомъ, лишь сообщивъ ему свѣтскій лоскъ и свѣтскія манеры. Красивые парни и хорошенькія дѣвушки прыгаютъ и поютъ, но благопристойно и сдержанно, какъ подобаетъ воспитаннымъ людямъ. Какъ ни обширенъ репертуаръ Тенирса, на самомъ дѣлѣ передъ нами небольшая горсточка статистовъ, одѣтыхъ крестьянами и пляшущихъ, какъ маріонетки, подъ дудку художника. Въ противоположность салоннымъ мужикамъ Тенирса крестьяне Броувера, Адріана Остаде, Бега и Дюсарта—пьяные остолопы. Крестьянинъ на самомъ дѣлѣ человѣкъ серьезный. Вынужденный добывать кусокъ хлѣба въ потѣ лица, онъ только изрѣдка бываетъ разнузданно-веселъ, похожъ на пьянаго. А именно за такими моментами охотились голландскіе художники. Они хотѣли смѣшить своими забавными картинами, хотѣли развеселить корректныхъ mynheer'овъ, разсказывая имъ о прожорливости, глупости и грубости мужика. Ни одинъ изъ нихъ не изображалъ крестьянина на полѣ за плугомъ и бороной, съ косой, мотыкой и киркой. Пьянство и обжорство, драки и битье стакановъ остались ихъ единственными темами. Даже типичныя черты они искажали до послѣдней степени, чтобы ихъ головорѣзы и кружкобойцы производили какъ можно болѣе комическое впечатлѣніе. Отъ ихъ картинъ пахнетъ не землей, а только водкой.

Отъ картинъ XVIII в. пахнетъ, напротивъ, жасминомъ. Кончилась непристойная арлекинада—началась аркадская пастораль. Вѣдь XVIII вѣкъ былъ классическимъ вѣкомъ флирта. Весь міръ превратился въ единый островъ Цитеры, гдѣ люди только ворковали и цѣловались. Въ живописи отражается поэтому только эта основная черта эпохи—ея эротика. На сцену появляется le paysan enrubané. Кавалеры и дамы одѣвались пастухами и пастушками, чтобы придать своему флирту оттѣнокъ деревенской невинности. Потомъ стали восхищаться и крестьянами. Въ основѣ этого «хожденія въ народъ» лежала однако лишь страсть къ особаго рода наслажденіямъ. Въ деревнѣ можно пережить такія интересныя приключенія. Такъ пикантны грязныя икры молодыхъ прачекъ, которыя стоятъ, высоко поднявъ юбки, нагибаясь надъ лоханкой. Такъ очаровательны смуглыя руки и ноги полуголыхъ пастушковъ, которые, лежа на склонѣ холма, позволяютъ солнцу поджаривать ихъ жилистое, молодое тѣло. Крестьяне и крестьянки

стали популярными фигурами въ живописи потому, что маркизамъ и графинямъ, пресытившимся благоуханіемъ салоновъ, было пріятно вдыхать запахъ коровника, наслаждаться животнымъ odeur полнотѣлыхъ дѣвокъ и крѣпкихъ парней.

Потомъ въ эпоху Жанъ-Жака Руссо крестьянскій жанръ получилъ опять нѣсколько иной оттѣнокъ. Когда всѣ вдругъ стали добродѣтельными, когда изъ чувства пресыщенности, изнѣженности и фривольности люди стали мечтать объ утопіи первобытнаго состоянія, крестьянину завидовали за его нетребовательность, за его мирное семейное счастье. Какъ очаровательны заботы о домѣ и дѣтяхъ, о садикѣ и полѣ! Какъ трогательна набожность такихъ простыхъ, честныхъ людей! На молокѣ такого благочестія выросли крестьяне Грёза. Молодые супруги сидятъ съ нѣжными мыслями въ головѣ у колыбели ребенка. Благодарные внуки заботливо ухаживаютъ за старыми дѣдомъ и бабушкой. Собачки, кошки и куры живутъ въ избѣ вмѣстѣ съ этими почтенными людьми, какъ въ раю. Мужикъ былъ тѣмъ придуманнымъ Руссо первобытнымъ человѣкомъ, который заставлялъ своей чистотой и добродѣтелью краснѣть испорченнаго культурнаго человѣка. Передъ этими картинами знать, испортившая себѣ желудокъ чрезмѣрно обильными наслажденіями, возвращалась мысленно къ днямъ дѣтства, уносилась въ эдемъ блаженства, утерянный въ вихрѣ удовольствій.

Что новаго дало въ этомъ отношеніи XIX столѣтіе?

При своихъ ретроспективныхъ склонностяхъ, при своемъ стремленіи пойти по путямъ, уже пройденнымъ минувшими вѣками, оно и въ области крестьянскаго жанра повторяло сначала лишь то, что было сказано уже раньше. Хотя число картинъ было почти безгранично, въ основѣ продолжало лежать воззрѣніе, царившее уже въ XVII в. Для большинства художниковъ мужикъ былъ синонимомъ дурака. Онъ дѣлалъ комическое предложеніе невѣстѣ, велъ себя глупо у адвоката, опорожнялъ безъ толку огромныя кружки или разыгрывалъ какой-нибудь другой глупый фарсъ, чтобы надъ нимъ могли посмѣяться образованные посѣтители выставокъ. Картины воспроизводили не дѣйствительность, а балаганъ Петрушки. Третье сословіе не допускало, что и четвертое сословіе можетъ имѣть свою собственную поэзію, свое величіе, оно забавлялось глупостью и неотесанностью крестьянина такъ же, какъ двумя вѣками раньше въ версальскомъ театрѣ придворные Людовика XIV смѣялись надъ плебейскими манерами буржуа Журдена и господина Диманшъ. Таковы картины съ ироническимъ оттѣнкомъ, въ которыхъ крестьянинъ является еще объектомъ шутокъ и остротъ.

Рядомъ съ ними стоятъ противоположныя по духу картины, проникнутыя романтическимъ настроеніемъ, еще пропитанныя идеями Руссо, картины, на которыхъ мужикъ является жителемъ райской долины, гдѣ нѣтъ ни скорби, ни нужды, гдѣ царятъ довольство и блаженство. Доброе старое время! Оно исчезло въ городахъ, но сохранилось еще въ деревнѣ. Такъ слагались подъ видомъ крестьянскаго жанра гимны прошлому, гимны золотому вѣку, когда еще не суще-

ствовало борьбы за существованіе—struggle for existence. Таково настроеніе, проникающее почти всѣ произведенія Уильки, Людвига Рихтера, Эдуарда Мейергейма и ихъ послѣдователей. Крестьяне, жизнь которыхъ отнюдь не отдыхъ и удовольствіе, а тяжелый трудъ, выступаютъ въ этихъ картинахъ дѣтьми счастья, которыя не сѣютъ и не жнутъ, ибо ихъ питаетъ небесный ихъ Отецъ. Добродушно-улыбающіеся оптимисты, желающіе видѣть въ жизни только счастье, закрываютъ глаза, какъ только имъ грозитъ опасность увидѣть что-нибудь мрачное.

Но нельзя же все время ходить съ закрытыми глазами! Искусство не можетъ быть радостно-улыбающимся, разъ жизнь трагична. Всѣ плоды революціи 1789 г. присвоила себѣ буржуазія. Четвертое сословіе, давшее сигналъ къ борьбѣ, ничего не получило. Такъ созрѣлъ соціальный вопросъ. Началась борьба пролетаріата противъ капитализма, приведшая къ революціи 1848 г. Ламнэ написалъ тогда свою книгу De l'esclavage moderne, гдѣ говорится также о крестьянинѣ. «На долю мужика выпадаетъ вся тяжесть жизни, онъ не боится ни дождя, ни солнца, ни вѣтра, приготовляя своимъ трудомъ жатву, которая поздней осенью наполнитъ наши амбары. Если существуетъ такой народъ, который за это его презираетъ, который не желаетъ дать ему ни справедливости, ни свободы, то обведите высокую стѣну вокругъ этого народа, дабы его ядовитое дыханіе не испортило воздуха Европы». Эти филантропическія идеи сообщили и крестьянскому жанру новый оттѣнокъ. Если раньше художники находили въ жизни мужика только матеріалъ для остротъ и идиллій, то теперь они повѣствовали тономъ состраданія о его лишеніяхъ, о его страданіяхъ, о его тяжелой долѣ. Старуха, напр., сидитъ на бѣдныхъ саняхъ, на которыхъ она отвозитъ на кладбище гробъ съ тѣломъ покойнаго мужа. Или голодающая семья мерзнетъ зимнимъ вечеромъ въ нетопленной комнатѣ, гдѣ имѣется только грязная, поломанная мебель. Или судебный приставъ является въ хату бѣдняковъ-крестьянъ, чтобы отнять у нихъ послѣднее ихъ имущество. Или они покидаютъ родину въ надеждѣ устроиться въ Америкѣ. Черезъ всѣ эти произведенія проходитъ постоянно повторяющимся припѣвомъ мысль: «Печальна доля бѣдняковъ». Богачамъ указывается на тяжелое положеніе обездоленныхъ. Художники собираютъ матеріалъ для агитаторовъ-соціалистовъ.

Каковъ же итогъ? Хотя много возникло съ XVII в. картинъ изъ крестьянской жизни, одной темы недоставало. Въ мужикѣ видѣли комическаго дурачка, счастливаго, достойнаго зависти, земледѣльца, наконецъ, нуждающагося пахаря. То, что только и даетъ жизни крестьянина содержаніе, то, что въ ней есть существеннаго, затрогивается только изрѣдка. Почти ни въ одномъ изъ этихъ произведеній не слышится великое слово: «я работаю».

Милле первымъ воспроизвелъ эту тему, которую обошли всѣ остальные художники. Онъ изображаетъ крестьянина пашущимъ, унаваживающимъ землю, вяжущимъ снопы, работающимъ мотыкой и лопатой, а крестьянку—выкапывающей картофель, собирающей

колосья и хворостъ. Дымится пашня. Всюду нивы и поля. Вся жизнь крестьянина описана въ его произведеніяхъ. «Человѣкъ трудится отъ зари до зари»,—таково содержаніе его грандіозной поэмы.

Какъ сдѣлался Милле художникомъ деревни? Почему именно онъ сдѣлался великимъ изобразителемъ «полевыхъ работъ»—travaux des champs?

Милле вышелъ изъ народа. По собственному опыту зналъ онъ полевыя работы, отъ которыхъ загораетъ лицо и руки становятся мозолистыми. До конца своихъ дней велъ онъ жизнь мужика. Въ синей блузѣ, съ старой, не мало перенесшей соломенной шляпой на головѣ, въ деревянныхъ башмакахъ—такъ бродилъ онъ въ Барбизонѣ по полямъ и лугамъ. Онъ выстроилъ себѣ курятникъ, устроилъ огородъ, самъ пахалъ свою небольшую пашню. Онъ обращался съ крестьянами не какъ заѣзжій туристъ, а какъ человѣкъ, составляющій часть этого міра. Такъ былъ онъ призванъ стать изобразителемъ крестьянской жизни, не тѣхъ внѣшнихъ чертъ, которыя бросаются въ глаза горожанину, а самой ея сущности, изобразителемъ крестьянской жизни съ точки зрѣнія крестьянина. Въ его лицѣ четвертое сословіе, къ которому онъ принадлежалъ, нашло своего истолкователя.

Подобное объясненіе кажется пріемлемымъ.

Но вѣдь Милле былъ не единственнымъ крестьяниномъ, изображавшимъ крестьянскій бытъ. Вѣдь и тиролецъ Дефреггеръ былъ мужикомъ. Какъ Милле и онъ пахалъ поле и пасъ скотъ. А Дефреггеръ бралъ изъ крестьянскаго быта совсѣмъ иные мотивы, повѣствовалъ не о профессіи мужика, а только о радостяхъ и горестяхъ тирольцевъ. Тотъ фактъ, что Милле былъ крестьяниномъ, еще не объясняетъ намъ, слѣдовательно, характера его искусства. Разгадку надо искать въ томъ фактѣ, что Милле смотрѣлъ однимъ изъ первыхъ на этотъ міръ глазами не собирателя анекдотовъ, а глазами художника. Почти всѣ его предшественники, бравшіе для своихъ картинъ деревенскіе мотивы, были вынуждены отыскивать интересные въ литературномъ отношеніи сюжеты, такъ какъ обращались къ публикѣ, не созерцавшей, а читавшей картины. Они вносили поэтому въ свои произведенія нотку юмористическую или мелодраматическую, или же они разсказывали въ интересахъ распространенія этнографическихъ знаній сухо и точно о томъ, какіе костюмы носятъ въ Норвегіи или въ Италіи крестьяне во время крестнаго хода, на свадьбѣ или на похоронахъ. Тема о трудѣ не входила въ ихъ программу, такъ какъ она не представляла ничего привлекательнаго для любителей искусства, требовавшихъ отъ художника, чтобы онъ ихъ смѣшилъ, трогалъ или просвѣщалъ. Если же они иногда и останавливались на этой темѣ, то вносили въ нее жанровыя подробности: батракъ заигрываетъ съ батрачкой, арендаторъ понукаетъ лѣниваго работника и т. п.

Но развѣ нѣтъ въ деревнѣ такихъ явленій, которыя заключали бы въ себѣ чисто-эстетическое содержаніе, развѣ нѣтъ здѣсь формъ, отличающихся первобытной мощью движеній, исполненныхъ титанической мощи, движеній въ родѣ, напр., тѣхъ, которыя привлекли когда-то вниманіе Микель-Анджело, когда на фонѣ фрески съ бла-

годарственной жертвой Ноя онъ помѣстилъ человѣка, который перекапываетъ землю? Не отличаются ли возвышеннымъ ритмомъ движенія сѣятеля, ступающаго по пашнѣ, далеко откидывая руки? Не величественны ли и жесты дровосѣка, мощными ударами сваливающаго стараго ветхаго гиганта? Не похожъ ли косарь на одну изъ тѣхъ фигуръ Апокалипсиса, которыя сметаютъ все живое?

Всѣ эти мотивы движенія производятъ такое грандіозное впечатлѣніе, потому что въ нихъ есть ритмъ вѣчности, потому что они переходили испоконъ вѣка неизмѣнными отъ поколѣнія къ поколѣнію. Эти люди кажутся такими величественными, потому что они ближе къ природѣ, чѣмъ мы, потому что они вросли, какъ деревья и скалы въ почву, на которой стоятъ. Въ часъ сумерекъ, когда тускнѣютъ краски и видны лишь крупныя формы, пейзажъ принимаетъ такой же первобытный характеръ. Гигантомъ кажется пастухъ, спускающійся тамъ вдали по холму, привидѣніемъ кажется рыбакъ, стоящій вытянувшись во весь ростъ въ своей баркѣ. Природа и люди сливаются въ великую мистическую гармонію. Природа кажется пьедесталомъ, на которомъ фигуры стоятъ торжественно, какъ статуи.

Проникновеніе въ первобытный языкъ формъ, которымъ говоритъ природа, было тѣмъ художественнымъ даромъ, который добрая фея положила въ колыбель Милле. Съ виду онъ натуралистъ чистѣйшей воды. Онъ высмѣиваетъ крестьянскихъ дѣвушекъ Бретона, никогда не державшихъ въ рукѣ граблей, такихъ хорошенькихъ, что лучше бы имъ отправиться въ городъ и стать кокотками, вмѣсто того, чтобы въ деревнѣ таскать воду и собирать хворостъ. «Я хочу,—писалъ онъ,—чтобы въ моихъ фигурахъ было нѣчто неизбѣжное, фатальное, чтобы онѣ казались сросшимися съ землей, чтобы чувствовалась гармонія между ними и ихъ занятіемъ».

И Милле избѣгалъ всякой ретушевки, столь излюбленной цеховымъ идеализмомъ, изображая своихъ мужиковъ со всѣми безобразящими рубцами и мозолями, слѣдствіемъ жизни, уходящей цѣликомъ на трудъ, изображая ихъ склоненныя спины, искривленныя колѣни, широкія неуклюжія ступни, грубыя, загорѣлыя отъ солнца, руки. Присмотритесь въ особенности къ виноградарю, такъ тупо глядящему передъ собой, къ этому дровосѣку, отдыхающему, какъ запыхавшееся вьючное животное! Съ такимъ же натурализмомъ воспроизводилъ Милле ихъ костюмъ. Эти шерстяныя юбки и блузы изъ грубаго полотна, эти толстыя головныя платки, жесткіе плащи и тяжелые подбитые гвоздями башмаки—это именно тотъ костюмъ, который носитъ крестьянинъ-труженикъ. Въ картинахъ Милле онъ живетъ во всей своей деревенской грубости и силѣ.

И однако чѣмъ дольше вы смотрите на эти картины, тѣмъ яснѣе становится вамъ, что передъ вами не копіи съ натуры, а экстракты изъ дѣйствительности. Изъ силуэта этихъ людей Милле устранилъ все мелочное, все способное разсѣять зрителя. Если онъ и не измѣнилъ крестьянскій костюмъ, то онъ сводитъ его настолько къ его элементарнымъ формамъ, что костюмъ получаетъ удивительную пластичность. Юбки ложатся лапидарными складками, деревянные башмаки произ-

водятъ впечатлѣніе цоколя, на которомъ люди стоятъ, какъ статуи. Если Милле и не измѣняетъ черты лица, онъ все же устраняетъ изъ нихъ все безразличное, индивидуально-портретное, рѣзко выявляя черты типическія. Съ неслыханной увѣренностью умѣетъ онъ уловить каждое движеніе въ самый яркій моментъ. Посмотрите, какъ гнутся подъ тяжестью корзины колѣни Vanneur'a, какъ упираются въ землю Tueurs de cochon, чтобы сдвинуть съ мѣста упрямое животное. Но это не точность моментальной фотографіи, скорѣе вѣрной, чѣмъ выразительной. При всей точности Милле умѣетъ передавать движеніе всегда такъ, чтобы оно, какъ у Джіотто, цѣликомъ безъ остатка выражало данное настроеніе.

Героически-торжественное впечатлѣніе, производимое картинами Милле, еще усиливается благодаря тому стихійному чувству пространства, съ какимъ фигуры помѣщены среди пейзажа. На видъ въ обширномъ пространствѣ нѣтъ ничего. Къ горизонту медленно тянется плоская, дымящаяся, испещренная бороздами пашня, соприкасаясь вдали сурово-возвышенной линіей съ небесами. Все пусто. Только виднѣется въ полѣ плугъ, борона, мѣшокъ изъ-подъ картофеля или ведро. Навозная куча, массивная колокольня, группа деревьевъ незамѣтно прерываютъ линію горизонта. Какъ разъ при помощи такихъ предметовъ—такихъ мощно-выдвинутыхъ на передній планъ орудій и маленькихъ расплывающихся въ небесахъ колоколенъ—добивается Милле двоякаго рода эффекта. Съ одной стороны они позволяютъ ему вызывать впечатлѣніе удивительно реальной перспективы, а съ другой—они подчеркиваютъ, что земля, выявленная въ видѣ твердыхъ комплексовъ, остается все же главнымъ въ этихъ картинахъ—могучимъ постаментомъ для фигуръ. Вы словно окидываете взоромъ весь земной шаръ, вы точно видите, какъ по нивамъ ходитъ незримо духъ земли. И вмѣстѣ съ тѣмъ вы чувствуете: здѣсь ничтожнѣйшій кусочекъ пашни удобренъ потомъ множества поколѣній тружениковъ.

Не мало написано о торжественномъ впечатлѣніи, производимомъ картинами Милле. Говорилось о томъ, что величіе его заключается въ умѣньи превращать тривіальное въ возвышенное. Какъ ни будничны трактуемыя имъ темы, произведенія его напоминаютъ статуи греческихъ боговъ, библейскую живопись средневѣковыхъ художниковъ. «Три собирательницы колосьевъ» были прозваны парками бѣдности. «Крестьянка, пасущая корову»,—писалъ Готье,—стоитъ въ своихъ деревянныхъ башмакахъ на полѣ, какъ античная Кибела. «Собирательницы хвороста» съ ихъ связками въ головѣ похожи на греческихъ канефоръ. Если Милле пишетъ пастушку, пасущую овецъ, то она могла бы быть Генофевой, святой Парижа, а при видѣ возвращающейся домой съ поля крестьянской семьи вспоминается бѣгство въ Египетъ. Подъ отдыхающими жницами могла бы значиться подпись: Руфь и Воозъ. И въ самомъ дѣлѣ: картины Милле приводятъ, при желаніи, на память одинаково и Библію и античный міръ. Весь вопросъ лишь въ томъ, выигрываетъ ли отъ этого художникъ или тѣмъ самымъ отрицается то, что составляетъ его значеніе. Вѣдь величіе художника не въ томъ, что его соединяетъ съ его предшествен-

никами, а въ томъ, что онъ сказалъ новаго, какъ сынъ иной эпохи. Старые художники воздвигали на землѣ крестъ и распинали на немъ Спасителя, испускающаго свою душу подъ окутаннымъ ночнымъ мракомъ небомъ. Милле также возбуждаетъ настроеніе религіозное, хотя на его картинахъ нѣтъ ни терноваго вѣнца, ни нимба святыхъ. Милле создалъ первыя иконы нашего времени—сакральную картину труда. Постоянно повторяя, что онъ тривіальное превратилъ въ возвышенное, мы тѣмъ самымъ затушевываемъ его подвигъ. Значеніе его въ томъ, что въ его произведеніяхъ впервые ясно и величественно выразилось совершенно новое міровоззрѣніе.

Въ двухъ направленіяхъ Милле, однако, нуждался въ дополненіи. Во-первыхъ: онъ былъ плохимъ живописцемъ. За живопись онъ взялся въ возрастѣ, когда другіе водятъ кистью играючи. А потомъ онъ до такой степени былъ занятъ пространственными и формальными проблемами, что у него не оставалось времени для выработки чисто живописныхъ способностей. Великъ онъ только въ рисункѣ. Въ красочномъ отношеніи его картины едва ли доставятъ эстетическое для глазъ наслажденіе. Во-вторыхъ, Милле былъ исключительно художникомъ деревни. Въ революціонный 1848 г. онъ нѣсколько разъ изобразилъ улицу и городскихъ рабочихъ—впослѣдствіи онъ видѣлъ только пашни и мужиковъ. Другимъ художникамъ предстояло вывести искусство изъ одинокаго Барбизона на арену широкой жизни. Необходимо было сдѣлать объектомъ искусства современнаго человѣка во всѣхъ его разновидностяхъ.

Въ этомъ въ сущности заключался великій вопросъ для новаго искусства. Въ былыя эпохи живопись находилась въ тѣснѣйшей связи съ жизнью. Просматривая картины и гравюры Дюрера, вы явственно видите передъ собой Нюрнбергъ XVI в. съ его коренастыми людьми, узкими, ухабистыми уличками и домами съ острыми крышами. Въ твореніяхъ голландцевъ эпохи Рембрандта оживаетъ вся тогдашняя голландская культура съ ея солидностью, богатствомъ и молодецкой удалью, какъ въ произведеніяхъ художниковъ Рококо передъ нами проходитъ все XVIII столѣтіе съ его фривольностью и съ его элегантностью. Только въ первой половинѣ XIX в. исчезла эта тѣсная связь между живописью и жизнью. Во всѣхъ многочисленныхъ произведеніяхъ, о которыхъ упоминалось въ предыдущихъ главахъ, рѣчь идетъ почти только о прошломъ, никогда о настоящемъ. Греки и римляне, люди среднихъ вѣковъ и эпохи Возрожденія казались художникамъ интереснѣе современниковъ. Не трудно понять этотъ уходъ искусства отъ жизни. XIX-ое столѣтіе было началомъ совершенно новой эпохи. Только что схоронили старую прекрасную культуру, а изъ хаоса броженія и кипѣнія зарождался духъ нашего времени. И художники растерялись въ этомъ мірѣ, гдѣ все не готово, гдѣ рядомъ съ умирающимъ стояла зарождавшаяся новизна. Въ сравненіи съ благородствомъ древнихъ культуръ этотъ міръ казался смѣшнымъ и безобразнымъ. Современность можно было при такихъ условіяхъ изобразить только въ сатирическомъ видѣ. Кто хочетъ познакомиться съ людьми первой половины XIX в., долженъ перелистать тогдашніе юмористическіе

журналы. Отъ художественныхъ произведеній требовали, чтобы они уносили зрителя изъ мелкой безформенной и безкрасочной современности въ прошлое, чтобы они прославляли стильную красоту исчезнувшаго міра Это и дѣлали художники. Какъ ни различны цѣли, которыя ставили себѣ Давидъ и Прюдонъ, Энгръ и Делакруа, у нихъ та общая черта, что они вдохновлялись всѣ солнцемъ старой культуры.

Такое бѣгство отъ жизни не могло, однако, долго продолжаться. Если искуство хочетъ быть жизненнымъ и сильнымъ, оно должно питаться кровью свой эпохи. Необходимо было понять, что художественныя сокровища таятся и въ презираемой дѣйствительности и что они только ожидаютъ появленіи того, кто ихъ откроетъ.

Милле доказалъ это относительно крестьянина. И однако парижскіе художники все еще проходили равнодушно мимо того, что ихъ окружало, предпочитая разыскивать въ историческихъ трудахъ эпизоды, достойные воспроизведенія. Необходимо было и имъ вступить на путь, по которому пошелъ Милле. Необходимо было, чтобы и они озирались не назадъ, а вокругъ. «Гдѣ тотъ художникъ, который сумѣетъ вскрыть эпическую сторону современной жизни, который уяснилъ бы намъ, какъ мы велики и поэтичны въ нашихъ галстукахъ и лакированныхъ ботинкахъ». Этими словами опредѣлилъ однажды Бодлеръ стоявшую передъ художниками проблему. Только если бы художникамъ XIX в. удалось создать изъ элементовъ ихъ времени полноцѣнное произведеніе искусства, какъ это удалось сдѣлать старымъ ходожникамъ изъ элементовъ ихъ эпохи, можно было говорить о рожденіи современнаго искусства. Въ этой эволюціи видную роль играетъ *Онорэ Домье*. Онъ всѣмъ извѣстенъ, какъ карикатуристъ. Когда вы перелистываете его литографіи, то передъ вами проходитъ цѣлый періодъ культурной исторіи Франціи. Ибо, какъ извѣстно, Домье писалъ въ продолженіе полстолѣтія политическія, соціальныя и моральныя сатиры. Юношею вступилъ онъ въ тотъ bataillon sacré, который Шарль Филипэнъ, основатель Caricature, двинулъ противъ буржуазной монархіи. Впослѣдствіи онъ былъ однимъ изъ воспріемниковъ республики и дѣлалъ фронтъ противъ Наполеона III. И еще шестидесяти двухъ-лѣтнимъ старикомъ онъ стоялъ на своемъ посту, предостерегая, воспламеняя, въ дни эмской депеши, Седана и Коммуны. Юмористическій журналъ былъ для него міровой сценой, каѳедрой, съ высоты которой онъ обсуждалъ всѣ кровные вопросы своего народа. Литографіи Домье имѣютъ однако не только культурно-историческую цѣнность, но и художественную. Съ карикатурами дѣло обстоитъ довольно щекотливо. Порожденія злобы дня, онѣ умираютъ вмѣстѣ съ ней. Вырѣшены вопросы, изъ которыхъ онѣ исходили, угасли страсти, питавшія ихъ. Просматривая коллекціи карикатуръ, вы словно просматриваете гербарій. Пожелтѣло то, что когда-то было полно жизни, то, что когда-то вызывало смѣхъ, возбуждаетъ скуку.

Всѣ эти замѣчанія не приложимы къ карикатурамъ Домье. Онѣ имѣютъ вѣчное значеніе, такъ какъ то, что онъ хотѣлъ сказать, онѣ облекли въ классическую форму, которая никогда не утеряетъ своей

цѣнности. Подъ его рукой смѣшное становилось возвышеннымъ, памфлетъ превращался въ художественное произведеніе. Не понимая смысла анекдота, вы приходите въ восторгъ отъ пластической силы, облекшей мысль въ соотвѣтствующую форму. Съ неслыханнымъ мастерствомъ заставляетъ Домье играть оркестръ всѣхъ страстей. Съ геніальной легкостью, съ легкостью почти импровизатора, умѣетъ онъ уловить основную ноту каждаго характера, уловить показательную для него гримасу, характерный жестъ. А въ довершеніе всего его листки отличаются, несмотря на свой небольшой форматъ, размахомъ и монументальностью. Исходя изъ этого, его прозвали Гомеромъ буржуазіи, не побоялись даже поставить его рядомъ съ Микель-Анджело. «Ce gaillard là a du Michelange sous la peau» (У этого молодца есть что-то отъ Микель-Анджело въ крови),—замѣтилъ Бальзакъ, сотрудничавшій съ Домье въ журналѣ Charivari.

Является вопросъ: слѣдуетъ ли сожалѣть, что человѣкъ, призванный, повидимому, расписать стѣны Сикстинской Капеллы картинами въ родѣ Страшнаго суда, растратилъ гигантскія силы, дарованныя ему природой, на воспроизведеніе злобы дня? Едва ли. Домье, вѣроятно, никогда не сдѣлался бы карикатуристомъ, если бы не чувствовалъ призванія къ карикатурѣ. Онъ былъ не только художникомъ, но и борцомъ. Все, что кругомъ происходило, потрясало и волновало его. Никогда не былъ онъ пассивнымъ только зрителемъ, а всегда однимъ изъ дѣйствующихъ лицъ. Подобно Гойѣ, онъ самъ хотѣлъ быть однимъ изъ творцовъ міра. Карикатура была той отдушиной, черезъ которую говорилъ политикъ. Она была его оружіемъ, его бичомъ.

И однако были, вѣроятно, дни, когда Домье проклиналъ свою профессію. Ибо не слѣдуетъ забывать, что карикатуристъ — журналистъ. Подобно тому, какъ газетный работникъ вынужденъ на ряду съ статьями, которыя его интересуютъ, писать немало просто ради заработка, такъ и карикатуристъ часто стоитъ передъ темами, при воспроизведеніи которыхъ онъ выполняетъ не какую-нибудь высокую миссію, а не болѣе, какъ обязанность репортера. Эпохи подъема смѣняются эпохами упадка, когда господствуютъ всѣ тѣ пустяки и мелочи, которыя нынѣ воспроизводятся при помощи фотографіи. Домье чувствовалъ этотъ гнетъ тѣмъ болѣзненнѣе, что былъ онъ не простымъ дюжиннымъ иллюстраторомъ, а художникомъ, случайно зашедшимъ въ область карикатуры. Правда, въ своихъ карикатурахъ онъ могъ облечь, такъ сказать, въ предварительную форму мысли властно требовавшія воплощенія. Вѣдь и скульпторъ Микель-Анджело взялся за плафоны Сикстинской Капеллы только потому, что это порученіе давало ему возможность выразить при помощи красокъ пластическія мысли, воплотить которыя въ мраморѣ ему не было дано. Такъ и по карикатурамъ Домье вы чувствуете, что сюжетъ интересовалъ его только въ виду той пластической формы, въ которую онъ его могъ облечь. И все-таки: его карикатуры были своего рода амальгамой, художественнымъ ядромъ въ литературной скорлупѣ. Какъ карикатуристъ, Домье научился удивительнымъ образомъ схватывать гротескныя стороны современности, а потомъ онъ понялъ, что подъ этой

на видъ смѣшной оболочкой таятся элементы, не совсѣмъ непохожіе на тѣ, изъ которыхъ когда-то Микель-Анджело творилъ своихъ пророковъ и сивиллъ. Домье долженъ былъ чувствовать потребность говорить объ этихъ явленіяхъ и, какъ чистый художникъ, потребность изобразить заключенныя въ его карикатурахъ великія формальныя идеи безъ ихъ пародистской оболочки.

Такъ возникли его картины.

Какъ художникъ, Домье дѣлалъ то же самое, что привыкъ дѣлать, какъ карикатуристъ. Онъ сопровождалъ людей въ парламентъ и въ окружный судъ, въ театръ и въ циркъ, въ омнибусъ и въ театръ. Онъ изображалъ акробатовъ, плясуновъ на канатѣ, борцовъ, укротителей звѣрей, прачекъ, рабочихъ, судей и адвокатовъ, граверовъ и шахматистовъ, любителей искусства и старьевщиковъ. Онъ изображалъ и массу, которая, слившись въ единый организмъ, внимаетъ въ театрѣ представленію или мятется по улицѣ въ революціонномъ настроеніи.

Въ 1860 г. Домье рѣшилъ порвать договоръ съ журналомъ Charivari. Онъ хотѣлъ отказаться отъ профессіи карикатуриста и стать исключительно художникомъ. И вотъ случилось нѣчто странное. Люди смѣялись при видѣ его карикатуръ, стремившихся въ самомъ дѣлѣ вызвать смѣхъ, они смѣялись и при видѣ его картинъ, имѣвшихъ совсѣмъ иное назначеніе. Ихъ не понимали, потому что онѣ воспроизводили темы изъ будничной жизни, обычно воспроизводившіяся лишь въ юмористическихъ листкахъ. Ихъ находили комичными, и люди удивлялись, какъ такой умный человѣкъ не понимаетъ различія между сатирой и серьезнымъ искусствомъ. Вскорѣ Домье лишился заработка. Маленькую дачу, которую онъ купилъ себѣ въ Вальмандуа, чтобы спокойно отдаться творчеству, онъ сохранилъ только потому, что ему помогъ всегда готовый помогать Коро. Нѣсколько лѣтъ спустя онъ возобновилъ договоръ съ Charivari. На банкетѣ, данномъ редакціей въ честь раскаявшагося, говорилось много о надеждахъ, возлагаемыхъ на него какъ на карикатуриста, но не какъ на художника.

Нынѣ произошло примиреніе искусства и жизни. Теперь уже никто не сомнѣвается, что и современная жизнь даетъ матеріалъ для безсмертныхъ шедевровъ. И вотъ 20 лѣтъ послѣ смерти художника открыли и живописца Домье. Среди сильныхъ впечатлѣній парижской выставки 1900 года картины Домье давали впечатлѣнія самыя глубокія и продолжительныя. Въ немъ прославляли теперь художника, сумѣвшаго вслѣдъ за Милле претворить однимъ изъ первыхъ элементы современной жизни въ художественныя произведенія. Все, что сообщаетъ карикатурамъ Домье ихъ вѣчную цѣнность, заключается и въ его картинахъ въ болѣе чистомъ и сконцентрированномъ видѣ — мраморподобная, напоминающая Родена, цѣльность фигуръ, способность игнорировать все безразличное, способность выявить самую сущность каждаго силуэта, каждой гримасы и каждаго жеста. Къ этой пластической мощи, заставившей Добиньи, когда онъ посѣтилъ Сикстинскую Капеллу воскликнуть: «это точно вышло изъ рукъ Домье», необходимо присоединить краски, выдерживающія сравненіе съ лучшими старыми колористами. О живописной сторонѣ твореній Милле

Фромонтенъ могъ поставить вопросъ: «Создавалъ онъ хорошія или плохія картины? Отличается ли его манера выражаться, т.-е. форма, въ которую онъ облекалъ свои мысли, въ самомъ дѣлѣ качествами хорошей живописи, — bonne peinture»? По отношенію къ Домье такой вопросъ былъ бы неумѣстенъ. Если его манера сводить все къ крупнымъ красочнымъ комплексамъ напоминаетъ Микель Анджело, то живописная сторона его картинъ, т.-е. красочныя комбинаціи, вытекавшія изъ воспроизводимыхъ темъ, приводятъ на память то Рубенса, то Веласкеса, то Рембрандта. Слышится рѣчь старыхъ мастеровъ, при чемъ въ устахъ человѣка новой эпохи она не стала фразой. Въ особенности своими красочными пятнами картины его производятъ неотразимое очарованіе.

Если указать хотя бы на нѣкоторыя картины Домье, то мы должны начать съ относящейся къ 1848 г. картины, изображающей, какъ пастухъ находитъ маленькаго Эдипа. Своимъ происхожденіемъ она обязана желанію художника исправить нѣкоторые промахи въ возникшей годомъ раньше картинѣ Милле на ту же тему... Затѣмъ возникла картина съ тремя смѣющимися дѣвушками, темой для которой послужила басня Лафонтена: «Мельникъ, его сынъ и оселъ». Къ нимъ необходимо присоединить рядъ великолѣпныхъ изображеній всадниковъ и лошадей, созданныхъ имъ подъ вліяніемъ Жерико. Въ цѣломъ рядѣ остроумныхъ эскизовъ намѣчена комически возвышенная фигура рыцаря печальнаго образа. Нѣсколько позже возникли «Пажъ съ гитарой», и «Скапенъ», этотъ крѣпкій плебей, въ которомъ заключенъ цѣлый періодъ культурной исторіи, если вспомнить мечтательнаго Жилля Ватто. Къ началу 60-хъ годовъ относятся картины Домье, посвященныя изображенію театральнаго быта. Съ удивительнымъ мастерствомъ возсоздалъ онъ въ рядѣ акварелей и въ картинѣ «Драма» массовый гипнозъ, во власти котораго люди уже не мыслятъ, а дѣйствуютъ безсознательно. На ряду съ страстью къ театру изображено безуміе жизни въ картинѣ: «Возстаніе»: точно подъ ударомъ электрической искры несутся люди въ безумномъ порывѣ.

Разыгрываются смѣшно-грандіозныя драмы и въ окружномъ судѣ. Домье изображаетъ адвокатовъ, здоровающихся въ коридорахъ съ выраженіемъ лица авгуровъ, зищитниковъ, насквозь проникнутыхъ ораторскимъ паѳосомъ, и прокуроровъ, съ улыбкой превосходства выжидающихъ моментъ, когда очередь будетъ за ними. Не менѣе любилъ онъ и кочующій міръ цирковыхъ атлетовъ и канатныхъ плясуновъ, этотъ міръ, гдѣ сила соединяется съ нуждой, героизмъ съ голодомъ. Онъ изображаетъ прачку, идущую по улицѣ съ большимъ узломъ, мать, кормящую ребенка, онъ изображаетъ движенія, которыя люди дѣлаютъ, когда работаютъ, курятъ или пьютъ, выраженіе, которое принимаетъ лицо человѣка поющаго, декламирующаго или читающаго, физіономіи любителей искусства, которые становятся хищниками, разыскивая сокровища въ лавкѣ антикварія.

Домье предвосхитилъ то, къ чему потомъ стремилось новѣйшее искусство, а именно на мѣсто позы и гримасы модели поставить доподлинную жизнь во всей ея непосредственности. А эти импрессіонистическія

наблюденія въ свою очередь такъ упрощены, такъ сведены къ основной ноткѣ, что получаютъ характеръ вѣчныхъ цѣнностей. Милле былъ еще въ значительной степени литераторомъ. Исходя изъ настроеній, вызванныхъ въ немъ чтеніемъ Вергилія и Библіи, онъ до тѣхъ поръ отдѣлывалъ свою тему, пока не удавалось облечь ее въ форму поэмы, въ форму библейски-патріархальной пѣсни. Домье, у котораго въ самомъ дѣлѣ былъ тотъ «глубокій взглядъ», который Гёте находилъ у Микель Анджело, сумѣлъ, не насилуя темы, сообщать каждому изъ своихъ произведеній возвышенный стиль, характеръ монументальности.

А рядомъ съ Домье сталъ другой художникъ, производящій среди своихъ современниковъ впечатлѣніе эрратической глыбы, художникъ, въ которомъ, быть можетъ, слѣдуетъ видѣть величайшаго maitre-peintre Франціи въ XIX в. — *Гюставъ Курбе.*

Была и жизнь Курбе настоящей борьбой. Именно потому, что тогда художники еще держались убѣжденія, будто современная жизнь слишкомъ некрасива, чтобы послужить матеріаломъ для художественнаго произведенія, было такъ естественно, что Курбэ, такъ рѣшительно подчеркивавшаго права современности, считали апостоломъ безобразія.

Необходимо имѣть въ виду еще одно обстоятельство, Курбе былъ крестьяниномъ изъ Франшъ-Контэ. Его сильной мужицкой психикѣ крестьянинъ и рабочій были близки и съ чисто человѣческой точки зрѣнія. Случай захотѣлъ, чтобы его выступленіе совпало съ соціальнымъ движеніемъ 40-хъ годовъ. Рабочіе готовились сражаться на баррикадахъ. Нѣсколько писателей взяли на себя защиту демократическихъ идей. Искусство, — учили они, — обязано также бороться за великія идеи вѣка. Землякъ Курбе, уроженецъ Безансона, Прудонъ уже носился съ тѣми мыслями, которыя потомъ изложилъ въ книгѣ: Du principe de l'art et sa destination sociale. Курбе былъ въ дружбѣ съ Прудономъ. Вращался онъ преимущественно среди тѣхъ длинноволосыхъ обновителей міра, которыхъ Мюрже изобразилъ въ своихъ сценахъ изъ жизни богемы. Такъ вообразилъ онъ, что и онъ—политикъ. Онъ произносилъ рѣчи о задачахъ искусства, гремѣлъ, ругался, называлъ себя художникомъ-демократомъ. Вотъ почему и зрители, а также и критики не преминули найти въ его картинахъ соціалистическія идеи.

Посланныя имъ въ 1850 и 1851 гг. въ салонъ картины произвели впечатлѣніе неслыханно-дерзкаго вызова. Одна изъ нихъ, находящаяся нынѣ въ Дрезденѣ, изображаетъ двухъ рабочихъ—старика и молодого, разбивающихъ камни на шоссе. «Похороны въ Орнансѣ» огромная картина, хранящаяся въ Луврѣ, изображаетъ 50 орнансскихъ обывателей, мужчинъ и женщинъ, присутствующихъ на похоронахъ. На третьей картинѣ крестьяне и крестьянки возвращаются съ рынка съ коровами, свиньями и корзинками съ овощами. Почти всѣ критики высказались въ томъ смыслѣ, что, если такія плебейскія фигуры позволили себѣ стать на мѣсто, раньше занимаемое лишь одѣтыми въ бархатъ героями, то это возмутительная пропаганда соціалистическихъ идей. То рабочіе хотятъ разрушить до основанія буржуазный міръ. А тѣ, кто не раздѣлялъ подобнаго опасенія, утверждали, что изображеніе такихъ тривіальныхъ темъ — грѣхъ передъ святымъ духомъ искусства. Живо-

пись Курбе—путешествіе въ страну безобразія, рабское подражаніе некрасивымъ и неблагороднымъ явленіямъ природы. Картина «Каменотесы» поражала тѣмъ, что художникъ нашелъ въ себѣ смѣлость взять такой неслыханный будничный сюжетъ — рабочихъ въ грязныхъ лохмотьяхъ! А въ «Похоронахъ въ Орнансѣ» Курбе очевидно хотѣлъ осмѣять церковный обрядъ. Ибо картина отличается вызывающей, поистинѣ жестокой вульгарностью. Въ томъ же духѣ продолжали говорить публика и критика и въ слѣдующемъ году. Курбе, художникъ типа Франса Гальса, всю жизнь остававшійся настоящимъ rapin, былъ очень доволенъ при видѣ того, какъ буржуа изъ-за него выходили изъ себя. Всемірная выставка 1855 г. дала ему желанную возможность выступить передъ лицомъ всей Европы въ позѣ атлета, готоваго перевернуть вселенную. Жюри приняло одиннадцать его картинъ, но отвергла «Похороны въ Орнансѣ». Тогда Курбе рѣшилъ совсѣмъ отказаться отъ выставки и устроить свою собственную въ деревянномъ баракѣ вблизи Іенскаго моста у самаго входа на всемірную выставку. Надъ дверью красовалась надпись «Реализмъ Г. Курбе. Выставка сорока его картинъ. Плата за входъ 1 фр.».

Небольшой каталогъ, продававшійся за 10 сант., содержалъ profession de foi художника, безпорядочное соединеніе соціалистическихъ и эстетическихъ идей.

«Названіе «реалистъ» я получилъ подобно тому, какъ художники 1830 г. были прозваны романтиками. Реализмъ же по существу искусство демократическое. Онъ состоитъ въ изображеніи предметовъ видимыхъ и осязаемыхъ. Живопись — чисто физическій языкъ, и предметы абстрактные, невидимые и несуществующіе, не подлежатъ ея вѣдѣнію. Существующая у насъ монументальная живопись противорѣчитъ современнымъ соціальнымъ условіямъ, а церковная — духу времени. Нелѣпо, если художники, не вѣрующіе, подогрѣваютъ съ большимъ или меньшимъ талантомъ исторіи, представлявшія интересъ лишь для людей иной, чѣмъ наша, эпохи. Вмѣсто этого было бы лучше расписать вокзалы видами тѣхъ мѣстностей, по которымъ придется проѣзжать, портретами великихъ людей, родившихся въ лежащихъ по дорогѣ городахъ, заводами, шахтами и фабриками. Вотъ святые и вотъ чудеса нашего вѣка».

Не слѣдуетъ взвѣшивать на критическихъ вѣсахъ каждое слово Курбе. Если бы Курбе былъ менѣе крикливъ, онъ производилъ бы, конечно, впечатлѣніе болѣе благородное. Но кто сознаетъ себя революціонеромъ, тотъ не можетъ не кричать и не ругаться. Курбе вовсе не чувствовалъ въ себѣ призванія быть мученикомъ, а такую роль онъ былъ бы обреченъ играть, если бы отличался кроткимъ темпераментомъ Милле. Беззастѣнчиво и грубо хотѣлъ онъ проложить себѣ дорогу. И онъ такъ и поступалъ. А мысль, что онъ обязанъ быть сторонникомъ революціи, привела его потомъ, какъ извѣстно, къ печальному концу. 19 іюля 1870 г. была объявлена война, 2 сент. палъ Седанъ, отъ 18 марта по 28 мая 1871 г. — послѣ заключенія мира — господствовала Коммуна. Человѣкъ съ такой кипучей силой, рвавшейся на просторъ, какъ Курбе, не могъ остаться бездѣятельнымъ зри-

телемъ этихъ событій. Въ дни великой революціи Давидъ закрылъ двери Академіи и голосовалъ за уничтоженіе памятника Людовика XIV на площади Побѣды. Приблизительно такую же роль игралъ въ дни Коммуны Курбе. Соціалистическое правительство назначило его предсѣдателемъ комиссіи по охранѣ собранныхъ въ музеяхъ сокровищъ. Обратилъ ли онъ, какъ многіе утверждаютъ, разрушительные порывы черни на вендомскую колонну, дабы отвлечь ее отъ художественныхъ сокровищъ Лувра? Или подчинялся онъ только желанію во что бы то ни стало разрушать, предлагая снести колонну, какъ памятникъ, ничтожный въ художественномъ отношеніи, противорѣчащій духу новаго времени? Какъ бы тамъ ни было, 16 мая 1871 г. вендомская колонна пала, естественнымъ послѣдствіемъ чего былъ процессъ, поднятый противъ него послѣ паденія Коммуны. Вся отвѣтственность за этотъ актъ пала на одного только Курбе. Онъ попалъ въ тюрьму, былъ присужденъ къ уплатѣ 350000 фр. и бѣжалъ въ Швейцарію, гдѣ умеръ разбитымъ жизнью въ день новаго 1877 года, 57-ми лѣтъ.

Приведенные факты мало что объясняютъ въ физіономіи Курбе-художника. Его политическая дѣятельность, правда, рано оборвала его творчество, но не находится ни въ какой связи съ его искусствомъ. А что когда-то приходилось еще бороться, чтобы завоевать для живописи современную жизнь, это для насъ звучитъ и совсѣмъ непонятно послѣ того, какъ эта жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ стала для художниковъ широкимъ полемъ дѣятельности. Не вина Курбе, если 50 лѣтъ тому назадъ глазъ, привыкшій къ картинамъ Делароша, находилъ его произведенія грубыми. Ибо его пресловутая страсть къ безобразію — это то самое увлеченіе, которое заставляло когда-то Риберу живописать своихъ нищихъ, Мурильо — своихъ уличныхъ мальчишекъ, а Веласкеса — своего продавца воды. Курбе осуществлялъ лишь идеи своего манифеста: «Прекрасное находится въ самой природѣ и встрѣчается въ самыхъ разнообразныхъ формахъ. Какъ только оно найдено, оно принадлежитъ искусству, или вѣрнѣе художнику, сумѣвшему его открыть».

Курбе былъ великолѣпнымъ типомъ чувственно-настроеннаго человѣка. Глаза его созерцали широко и радостно прекрасный видимый міръ. Всюду видѣлъ онъ картины. А такъ какъ жизнь развертывала передъ нимъ такое богатство картинъ, то онъ никакъ не могъ допустить, чтобы художникъ могъ изображать не то, что видятъ его глаза. Курбе хотѣлъ одного только: перевести на языкъ красокъ и формъ, при помощи лучшихъ средствъ, какія имѣются въ распоряженіи художника, тотъ или иной уголокъ природы. Именно такой художникъ, такой peintre animal, и былъ нуженъ, чтобы помочь искусству перейти отъ прошлаго къ современности, отъ литературы къ живописи.

Курбе былъ чрезвычайно разностороннимъ художникомъ. Прежде всего это первоклассный пейзажистъ. Съ ранцемъ на спинѣ онъ по цѣлымъ недѣлямъ бродяжничаетъ. Онъ растягивается на лугу и смотритъ вверхъ на верхушки деревьевъ, выдѣляющіяся на голубомъ небѣ огромной зеленой массой. Съ трубкой во рту садится онъ за полотно и пишетъ все, что пахнетъ землей, все, что богато питательными веще-

ствами: свѣже-вспаханную пашню и мшистыя скалы, картофель, кольраби, жирную пропитанную торфомъ почву, тростникъ и илъ. Все это какъ будто бездушно, все это прямая противоположность романтизма, все это — копія съ дѣйствительности. Только ближе присматриваясь къ этимъ пейзажамъ, вы чувствуете, какая въ нихъ царитъ поразительная непосредственность чувственнаго воспріятія. Земля, la terre, для Курбе—возлюбленная, и онъ страстно обнимаетъ ее, чтобы съ ней создать произведеніе искусства. Именно благодаря этой чувственности передавалъ Курбе такъ восхитительно великую животную жизнь космоса. Всѣ эти деревья не мертвы. По крѣпкому стволу текутъ жизненные соки вплоть до маленькихъ вѣтокъ и отростковъ. Почва оплодотворена новой жизнью, которую она хочетъ произвести изъ своихъ нѣдръ. Пейзажи Курбе доказываютъ, какъ еще полна соковъ наша древняя земля. Они словно грандіозные символы никогда не истощающейся, никогда не прекращающейся плодовитости. Въ особенности въ зелени его картинъ точно пульсируютъ всѣ силы жизни. Ни одинъ художникъ не умѣлъ такъ писать свѣжую влажность лѣсной природы, гдѣ изъ болотистой почвы вырастаютъ жирные болотистые цвѣты и по сѣрымъ камнямъ стелется свѣтло-зеленый мохъ.

Курбе былъ далѣе удивительно разностороннимъ анималистомъ. Обычно какъ разъ анималисты — спеціалисты. При имени Вувермана вспоминается знаменитая бѣлая лошадь, Поттеръ писалъ главнымъ образомъ быковъ, Лэндсиръ — оленей, Шарль Жакъ — овецъ. А Курбе изображалъ лошадей, стоящихъ у яслей или несущихся безъ всадника среди пейзажа, съ тѣмъ же мастерствомъ, какъ собакъ и лисицъ, оленей и ланей, быковъ и коровъ. Отъ его картинъ, изображающихъ рогатый скотъ, вѣетъ любовью къ дородству, къ сытости. Курбе любитъ здоровый запахъ коровника. Онъ изображаетъ быковъ съ дымящимися ноздрями, флегматично вспахивающихъ пашню, коровъ съ толстымъ, насыщеннымъ молокомъ, выменемъ, съ удовольствіемъ вдыхающихъ влажный воздухъ напоеннаго дождемъ луга. Тучное богатство почвы сочетается съ сытымъ спокойствіемъ скота въ величественный, пахнущій землей, аккордъ. Подобно тому, какъ въ этихъ картинахъ Курбе изображалъ покой, такъ въ другихъ онъ схватываетъ мгновеннѣйшія движенія. Онъ былъ страстнымъ охотникомъ. Во всѣхъ вопросахъ охоты онъ освѣдомленъ, какъ спеціалистъ. Его охотничьи картины принадлежатъ поэтому къ числу наиболѣе великолѣпныхъ твореній. Изумительно не только его умѣніе сочетать очень тонко лоснящуюся коричневую шкуру оленей съ сочной зеленью лѣса. Не менѣе изумительна та импрессіонистическая острота зрѣнія, съ какой этотъ обычно неповоротливый художникъ улавливалъ все мгновенное.

На ряду съ лѣсами и лугами Курбе особенно любилъ море. Онъ былъ страстнымъ пловцомъ, пользовался каждымъ случаемъ, чтобы быть вблизи моря. Есть у него своя нотка и въ этихъ изображеніяхъ моря. Онъ изображалъ его въ самыхъ разнообразныхъ видахъ: когда небо спокойно смотрится въ голубыхъ волнахъ, когда мутный туманъ заволакиваетъ воду, когда огромныя волны мчатся, перекидываясь другъ черезъ друга и пѣнясь. Никогда не встрѣтите вы у него театраль-

ныхъ эффектовъ. Нѣтъ ни гибнущихъ кораблей, ни элегантныхъ фланеровъ на берегу. Царитъ великое одиночество. Развѣ только на авансценѣ высится скала, вокругъ которой пѣнится волна, или вокругъ пустыннаго острова порхаютъ чайки. Кругомъ только небо да море, безбрежная, вдаль уходящая нирвана. Но именно эта пустынность сообщаетъ маринамъ Курбе ихъ подавляющее величіе. Вспоминается Гомеръ, или вы точно озираете всю вселенную, чувствуете близость мірового духа, ощущаете вѣяніе вѣчности. Даже морскіе боги, морскіе боги Бёклина были бы слишкомъ ничтожными фигурами въ этомъ грандіозномъ мірѣ.

Nature morte — вотъ новый отдѣлъ въ богатомъ творчествѣ художника. Растенія и плоды, кувшины и цвѣты насыщаются подъ его кистью той же чувственной жизнью. Въ его изображающихъ цвѣты картинахъ самыя чувственныя краски сочетаются въ звучныя гармоніи. Сопоставляя груши, апельсины, персики, абрикосы и краснощекія яблоки, Курбе доставляетъ глазамъ зрѣлище изысканнѣйшей красочной гармоніи.

Если въ 1860 г. его нагія тѣла вызывали въ посѣтителяхъ выставки ужасъ и негодованіе, то это объясняется тѣмъ, что именно въ этой области художники слѣдовали такъ долго традиціямъ классицизма. Формы, какъ можно болѣе благородныя, покрывались равномѣрнымъ терракотовымъ тономъ. Движенія и позы сближались съ движеніями и позами греческихъ статуй или фигуръ художниковъ Ренессанса. Курбе первымъ освободился изъ-пода гипноза пластическаго идеала, изъ-подъ гипноза beauté supreme. У него вы найдете лишь естественныя движенія, свойственныя людямъ нашего времени. Чтобы не впасть въ стереотипную noblesse, Курбе съ особенной охотой выбиралъ мотивы, заранѣе исключавшіе позы, которыя обычно принимаетъ модель. Онъ изображаетъ спящихъ молодыхъ женщинъ, т.-е. такія состоянія, когда тѣло предстаетъ передъ нами рѣшительно безъ всякой позы. Онъ изображаетъ женщинъ, ворочающихся на постели, купающихся въ лѣсномъ ручьѣ или качающихся на волнахъ моря. И съ какимъ мастерствомъ умѣетъ онъ оттѣнить фономъ, на которомъ выдѣляется все тѣло, пластичность очертаній, очаровательный бюстъ, изящную ножку, выпуклость бедеръ, все богатство формъ! Со временъ Рубенса и Іорданса едва ли были созданы нагія тѣла, производящія, подобно нагимъ тѣламъ Курбе, впечатлѣніе вибрирующей жизни, въ жилахъ которой бьется здоровая кровь.

То же самое можно сказать и о портретахъ Курбе. Онъ написалъ портреты такихъ знаменитостей, какъ Бодлеръ и Берліозъ, Кастаньяри и Шанфлери, Прудонъ, Рошфоръ и Альфредъ Стевенсъ. Если заказчики обычно бывали недовольны исполненіемъ, то это, вѣроятно, объясняется тѣмъ, что художникъ избѣгалъ всякой идеализаціи, всего того, что могло бы походить на парадное выставленіе на показъ душевнаго величія. Портретъ былъ для него такимъ же morceau, какъ и все прочее. Большія красочныя массы должны были сочетаться въ единую гармонію. Благодаря ихъ чисто-красочному благородству эти

портреты можно поставить рядомъ съ прекраснѣйшими портретами, существующими на землѣ — съ портретами Веласкеса.

Что же касается большихъ съ фигурами полотенъ Курбе, «Каменотесовъ» и «Похоронъ», «Мастерской» и «Барышень на берегу Сены», то эти произведенія имѣютъ для XIX в. такое же значеніе, какое для XVII имѣли групповые портреты стрѣлковъ голландскихъ мастеровъ, а для XVIII в.—изображенія fêtes galantes. Курбе снова доказалъ истинность изреченія Дюрера: «Искусство заключено въ природѣ. Кто можетъ его оттуда высвободить, тотъ и владѣетъ имъ». Современность стала въ этихъ картинахъ рядомъ съ прошлымъ, какъ нѣчто равноцѣнное. Курбе доказалъ, что современная жизнь также богата темами для большихъ монументальныхъ произведеній искусства, что къ охотникамъ, къ каменотесамъ, крестьянамъ и крестьянкамъ приложимъ тотъ же масштабъ, который старая эстетика прилагала лишь къ одѣтымъ въ роскошный костюмъ героямъ. Сильное жизнеспособное искусство должно питаться кровью своей эпохи. А живопись есть именно живопись, выраженіе не литературныхъ, а чисто живописныхъ идей. Провозгласивъ оба эти тезиса, иллюстрируя ихъ своими картинами, Курбе сдѣлался еще въ большей степени, чѣмъ Милле и Домье, акушеромъ современнаго искусства, движущимъ принципомъ великаго движенія, распространившагося послѣ 1860 г. по всей Европѣ.

Какого курса держалась французская живопись въ послѣднее десятилѣтіе правленія Наполеона III? Просматривая каталоги салоновъ, вы едва ли сумѣете отвѣтить на этотъ вопросъ. Изобиліе матеріала смутитъ васъ. Самыя противоположныя направленія стоятъ рядомъ, какъ равноправныя.

Парижъ 60-хъ годовъ былъ, какъ извѣстно, настоящимъ Эльдорадо полусвѣта. На сценѣ давались пьесы изъ быта кокотокъ: Дама съ камеліями, Diane de Lys и Filles de marbre. Звучала и живопись, какъ сплошной гимнъ въ честь женщины. На помощь призывался весь Олимпъ, чтобы достойнымъ образомъ прославить сіяющее великолѣпіе нагихъ тѣлъ. Венера, Діана, Леда, нимфы и граціи, казалось, подчинили себѣ всѣ умы. *Кабанель* пишетъ свое «Рожденіе Венеры» съ граціозными амурами въ духѣ Буше, съ роскошнымъ тѣломъ богини, качающейся на морскихъ волнахъ. *Жюль Лефевръ* прославился своей «Истиной» (въ Люксембургскомъ дворцѣ), этой пышнотѣлой женщиной, которая держитъ въ высоко поднятой рукѣ сверкающій шаръ. Очень тонко передавалъ *Эннеръ* (Henner) граціозную morbidezza женскаго тѣла. На фонѣ темно-зеленаго пейзажа, сѣраго неба и голубого пруда вспыхиваетъ снѣжная бѣлизна матоваго тѣла: таково содержаніе его многочисленныхъ картинъ.

Также виртуозно жонглировалъ декораторъ парижской оперы *Поль Бодри* нагими женскими тѣлами. Нельзя отрицать, что всѣ эти картины отмѣчены до нѣкоторой степени печатью времени. Она сказывается въ томъ пикантномъ hautgout, которымъ обвѣяны формы. Окаймленные темными кругами глаза кокотокъ смотрятъ на насъ понимающе, вызывающе или обѣщающе. Пышна грудь, выпуклы бедра. Вмѣсто благороднаго ритма линій классицизма царятъ мотивы движе-

ній, отличающихся подчеркнутой чувственностью. Одна нога высоко поднята и положена на другую. Сладострастно распростерты члены. Тѣло, когда-то воплощеніе эстетическаго канона, списано теперь съ тѣла раздѣтой свѣтской дамы съ чрезмѣрно тонкой тальей. Не на холодный мраморъ похоже оно, ибо въ зрителѣ должно сложиться чувство, что передъ нимъ плоть, горячая, живая плоть. Чтобы достигнуть этой цѣли, художники обратились за совѣтомъ къ великимъ изобразителямъ женскаго тѣла, жившимъ въ эпоху Возрожденія. Вождями были провозглашены венеціанцы и ломбардцы эпохи Леонардо.

Въ то же самое время историческая живопись пыталась обновиться, воспринимая въ себя реалистическія цѣнности, отыскивая новыя темы, способныя подѣйствовать возбуждающимъ образомъ. Картины, мелодраматическія и безобидныя въ эпоху Делароша, становятся теперь кровавыми и жестокими. *Лоренсъ* (Laurens) воспроизводилъ рафинированнымъ образомъ мрачные ужасы инквизиціи, блѣдныя лица фанатиковъ—проповѣдниковъ, сладострастный трепетъ короля, прижимающаго уста къ мертвымъ устамъ возлюбленной. А *Ройбэ* изображалъ въ духѣ старыхъ художниковъ, въ духѣ ихъ темныхъ тоновъ дико-патетичныхъ людей въ кожаныхъ колетахъ и въ беретахъ съ перьями.

Историческій жанръ нашелъ еще одного крупнаго представителя въ лицѣ *Мейссонье*. Публика не могла вдоволь налюбоваться той безукоризненной тщательностью и педантичной опрятностью, съ какими онъ живописалъ переливы шелка и бархата, блескъ металла, сіяніе полированныхъ столовъ и старыхъ шкаповъ въ стилѣ Рококо. Этой мелочной живописи остался Мейссонье вѣренъ и тогда, когда перешелъ отъ своихъ чтецовъ и курильщиковъ, граверовъ и ландскнехтовъ XVII и XVIII вв. къ батальнымъ картинамъ изъ эпохи Наполеона I. Рядомъ съ нимъ стоялъ *Виберъ*, составлявшій изъ красныхъ кардинальскихъ плащей и коричневыхъ сапоговъ a la Валленштейнъ, изъ сѣрыхъ кожаныхъ колетовъ и бѣлыхъ съ перьями шляпъ чистенькія картинки во вкусѣ старо-голландской живописи мелочей.

Въ области воспроизведенія Востока съ успѣхомъ выступили художники, въ родѣ *Анри Реньо* и *Эженъ Фромонтенъ*. Реньо отправился въ Испанію, въ надеждѣ воскресить истинныхъ мавровъ, «богатыхъ и великихъ, страшныхъ и въ то же время сладострастныхъ». Отъ его картинъ вѣетъ въ самомъ дѣлѣ восточнымъ фатализмомъ и испанской рыцарственностью, переливчатымъ блескомъ Альгамбры и сверкающимъ очарованіемъ восточно-мавританскихъ тканей. Въ памяти встаетъ цѣлая эпоха древне-испанской исторіи, когда стоишь передъ его мавромъ-палачомъ, глядящимъ величественно-спокойно на окровавленную голову, которую онъ отдѣляетъ отъ туловища сверкающимъ толедскимъ мечомъ. Кокетливѣе и граціознѣе кисть Эжена Фромонтена, тонкаго автора книги «Старые художники» (Maitres d'autrefois). Изъ сѣрыхъ и бѣлыхъ палатокъ, изъ лошадей сѣрыхъ съ бѣлыми яблоками, изъ красныхъ чалмъ и зеленыхъ кафтановъ создавалъ онъ изысканные красочные букеты.

И все-таки нельзя утверждать, что всѣ эти произведенія внесли нѣчто новое въ исторію искусства. Не ставя себѣ никакихъ новыхъ про-

блемъ, художники, изобразители нагого тѣла, повторяютъ въ сущности лишь то, что когда-то сказали и притомъ лучше Корреджіо, Джіорджіоне и Тиціанъ, Пармеджіанино и Прюдонъ. А художники-историки и изобразители Востока не болѣе, какъ послѣдніе отзвуки искусства, расцвѣтъ котораго относится собственно къ эпохѣ романтизма. Взоры ихъ обращены въ прошлое, въ ихъ творчествѣ слышатся, слабѣя и умирая, мотивы старины. Въ будущее указываютъ только тѣ художники которые по примѣру Курбе усматривали свою цѣль въ томъ, чтобы завоевать для искусства содержаніе современной жизни.

Среди этихъ художниковъ достоинъ упоминанія въ особенности *Теодюль Рибо*. Онъ изображалъ во весь ростъ поваровъ, общипывающихъ куръ, моющихъ кастрюли или поджаривающихъ мясо, читающихъ стариковъ, пишущихъ старухъ. Или въ темныхъ нормандскихъ кабакахъ сидятъ и курятъ дикіе молодцы. Уже одинъ перечень содержанія его картинъ приводитъ на память картины художниковъ XVII в. Караваджіо и Риберы. Рибо слѣдовалъ этимъ художникамъ и въ своихъ пріемахъ творчества. Караваджіо писалъ свои фигуры такъ, какъ будто онѣ находятся въ погребѣ, куда сверху, сквозь отверстіе падаетъ яркій, сконцетрированный свѣтъ. Чтобы добиться аналогичнаго эффекта, Рибо работалъ въ темномъ сараѣ, ставилъ модель такъ, чтобы она освѣщалась, какъ снопомъ электрическаго свѣта, яркими сверху падающими лучами солнца. Этому принципу Рибо остался вѣренъ даже въ своихъ маринахъ. Хотя онъ передаетъ впечатлѣнія отъ дневного моря, оно словно погружено въ ночной мракъ. Свѣтится только нѣсколько волнъ, какъ будто освѣщенныхъ свѣтомъ далекаго маяка. Вы изумлены при видѣ того, какъ Рибо сжился съ пріемами tenebrosi. Картины его писаны съ такимъ мастерствомъ и такъ смѣло, что могли бы висѣть въ Луврѣ рядомъ съ произведеніями старыхъ художниковъ эпохи барокко. Однако вмѣстѣ съ тѣмъ вы не можете отдѣлаться отъ мысли, что есть нѣчто манерное въ этомъ стремленіи смотрѣть на современную жизнь глазами старыхъ мастеровъ.

Подчеркивая эту черту, мы вмѣстѣ съ тѣмъ коснулись проблемы, надъ рѣшеніемъ которой трудились лучшіе художники слѣдующей эпохи.

МАНЕ: Курбе.

Франція послѣ 1870 г.

Исторія новѣйшей живописи была похожа на великую освободительную борьбу.

Первоначально художники находились до такой степени во власти прошлаго, что подражали старикамъ даже въ выборѣ темъ. Изображались не сцены изъ современной жизни, а событія давно минувшихъ вѣковъ. Потомъ темы постепенно измѣнились. Выступили Курбе и Рибо съ своими большими полотнами изъ современнаго народнаго быта. Современность предъявляла свое право на вниманіе, становилась, какъ равноправная, рядомъ съ прошлымъ. Но значило ли это, что родилось новое искусство новаго времени? Не продолжали ли художники, самостоятельно выбирая темы, зависѣть отъ старыхъ мастеровъ въ своей концепціи красочнаго элемента? Но вѣдь и эта послѣдняя не была чѣмъ-то неизмѣннымъ, обязательнымъ для всѣхъ временъ. Она была результатомъ прежнихъ условій освѣщенія. Она соотвѣтствовала полутемнымъ, освѣщеннымъ лишь небольшими обоюдо-выпуклыми оконцами мастерскимъ, гдѣ работали когда-то художники, полутемнымъ церковнымъ капелламъ и сумрачнымъ съ коричневой панелью мѣщанскимъ квартирамъ, для которыхъ предназначались картины.

Въ XIX в. вся жизнь стала свѣтлѣе. Свѣтъ врывался въ комнаты уже не черезъ маленькія оловомъ окаймленныя оконца, а черезъ высокія стекла большихъ оконъ. Физическія завоеванія XIX в. создали далѣе свѣтовыя чудеса, передъ которыми въ недоумѣніи остановился бы любой изъ старыхъ художниковъ. Когда жили эти послѣдніе, даже когда жили наши дѣдушка и бабушка, существовали только свѣчи и лампы. Теперь ихъ замѣнили газъ и электричество. Когда въ 60-хъ гг. впервые замерцали въ голубоватыхъ сумеркахъ газовые фонари, они произвели, вѣроятно, впечатлѣніе волшебной сказки. Такое же впечатлѣніе получилось и потомъ, когда впервые въ салонахъ вспыхнули электрическія лампочки.

Долго художники стояли робко въ сторонѣ отъ всѣхъ этихъ чудесъ освѣщенія. Даже больше. Они игнорировали все то, что вытекало самымъ естественнымъ образомъ изъ измѣнившихся условій освѣщенія.

Они работали при равномѣрномъ сѣверномъ свѣтѣ мастерскихъ, заглушая его къ тому же еще искусственно занавѣсками и гардинами такъ, чтобы онъ какъ можно больше соотвѣтствовалъ условіямъ освѣщенія, при которыхъ когда-то работали старые художники. Можно ли было эту красочную концепцію старыхъ мастеровъ примѣнить безъ всякихъ измѣненій къ новымъ явленіямъ иной эпохи? Пока художники подражали старымъ мастерамъ и въ выборѣ темъ, было естественно и логично выдерживать картины въ краскахъ и тонахъ, свойственнныхъ старымъ мастерамъ. А за это время пейзажная живопись уже успѣла пріобрѣсти большее значеніе, чѣмъ она имѣла когда-либо прежде. Видное мѣсто заняла и происходящая на вольномъ воздухѣ картина трудовой жизни. При такихъ условіяхъ не долженъ ли былъ проявляться диссонансъ между современными темами, которыя изображались, и старыми воззрѣніями на красочную форму, въ которую эти темы облекались? Марины Рибо — шедевры живописи. И однако корабли плывутъ не по голубымъ волнамъ океана, а по коричневому маслу. Каменотесы Курбе работаютъ на шоссе въ полдневный жаръ. А вы точно смотрите въ темный погребъ, ибо Курбе выдержалъ свою картину въ тонахъ испанскихъ художниковъ XVII в., изображавшихъ святыхъ. Художники все болѣе сознавали, что красочная форма картинъ находится въ противорѣчіи съ тѣмъ, что видитъ глазъ, и они стали стремиться найти для новыхъ явленій жизни новую красочную форму. Мѣсто «коричневаго соуса» должна была занять ясность и яркость непосредственнаго впечатлѣнія.

Въ этихъ своихъ устремленіяхъ художники нашли себѣ поддержку съ разныхъ сторонъ. Прежде всего чревато послѣдствіями было то обстоятельство, что тогда открыли Веласкеса, мало извѣстнаго за предѣлами Испаніи. Въ 1860 г. по случаю двухсотлѣтія со дня его смерти въ Парижѣ была устроена выставка его картинъ, находящихся въ частныхъ рукахъ. Если раньше знали только болѣе старыхъ темныхъ художниковъ, въ лицѣ Веласкеса познакомились съ художникомъ свѣтлымъ. Вѣдь картины Веласкеса, предназначавшіяся для залъ свѣтлыхъ дворцовъ, выдержаны не въ коричневыхъ, а въ жемчужно-сѣрыхъ тонахъ. Итакъ, уже существовалъ художникъ, смотрѣвшій на природу такъ, какъ ее воспринимали теперь. А каждое новое движеніе всегда охотно ссылается на какого-нибудь классика.

И вотъ мы видимъ, какъ цѣлая группа художниковъ поворачиваетъ на путь, по которому шелъ колористъ Веласкесъ. Одна изъ картинъ *Альфонса Легро* (1861) изображаетъ темно-зеленый пейзажъ съ сѣрыми стволами деревьевъ и отливающимъ голубымъ цвѣтомъ сѣрымъ небомъ. Передъ черно-золотымъ распятіемъ стоитъ на колѣняхъ группа женщинъ: спереди молодая дѣвушка въ бѣломъ, позади старухи-крестьянки въ черныхъ мантильяхъ и бѣлыхъ чепцахъ. Въ рукахъ у нихъ бѣлыя свѣчи и бѣлые молитвенники. Эпизодъ изъ современной народной жизни облеченъ здѣсь удивительно тонко въ тона Веласкеса. Въ такомъ же родѣ—картина *Фредрика Базилля*, изображающая молодую дѣвушку среди весенняго пейзажа. Какъ у Веласкеса, почти единственными тонами являются здѣсь бѣлый и черный, зеленый и сѣрый. Еще

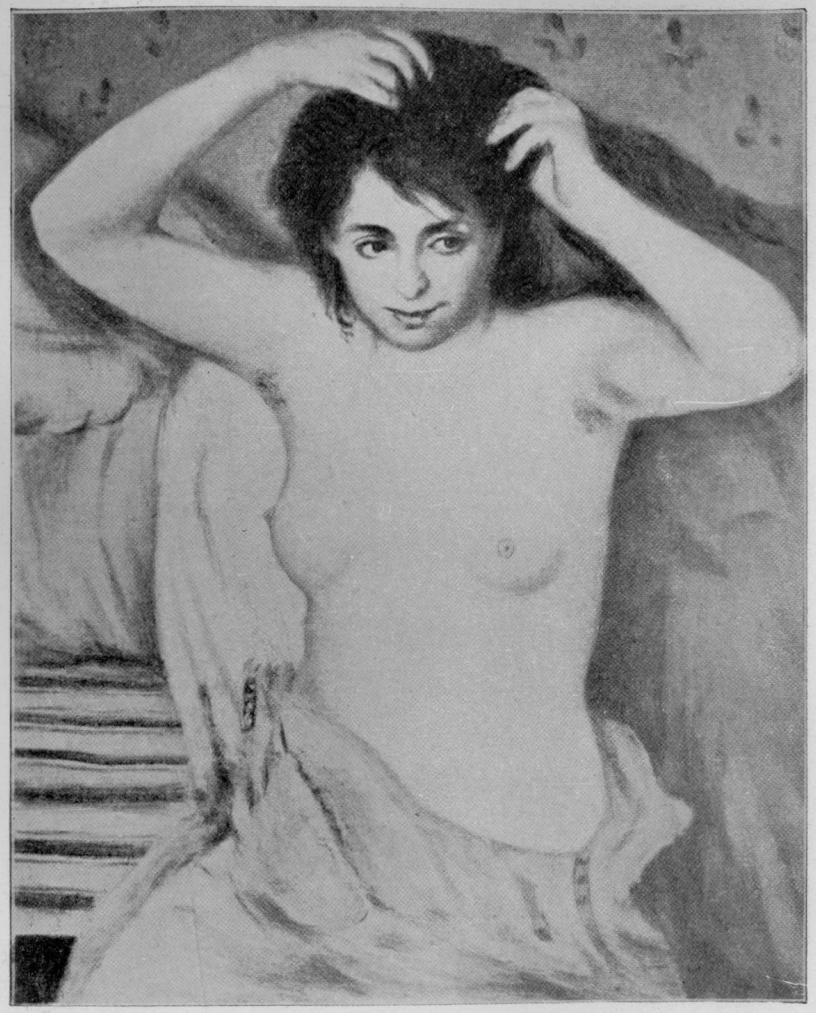
явственнѣе бросается эта связь въ глаза въ картинахъ *Фонтена-Латура*, такъ какъ онъ вращается въ той же сферѣ, какъ и Веласкесъ. Въ дни господства исторической живописи художники считали нужнымъ избѣгать современнаго чернаго костюма. Теперь черный цвѣтъ входитъ въ моду въ угоду старому художнику. Сѣрая стѣна, на ней въ узкой рамѣ окруженная бѣлымъ паспарту литографія, на этомъ фонѣ фигуры въ черномъ, — въ такихъ изысканно-простыхъ тонахъ выдержаны всѣ портреты Фонтена-Латура, относящіеся къ 60 годамъ.

Приблизительно въ такомъ духѣ писаны и картины до той поры опальнаго Рококо. И вотъ къ нему теперь также обращались французскіе художники. *Бонвенъ* поселился въ царствѣ Шардена, въ царствѣ бѣлыхъ чепцовъ и бѣлыхъ передниковъ, изображалъ кухарокъ, чистящихъ морковь, дѣвушекъ, стирающихъ бѣлье, старухъ, ставящихъ на плиту глиняный кувшинъ или мѣдную посуду. Если бы на картинахъ не значилось имя художника, вы приписали бы ихъ Шардену. Ибо Бонвенъ пишетъ съ такимъ же пристрастіемъ къ прохладнымъ тонамъ скатерти, мѣдныя кастрюли, голубовато-зеленую овощь, бѣлые передники и бѣлые чепцы. А *Шапленъ* — это Фрагонаръ, переведенный на языкъ стиля эпохи Наполеона III. Со временъ Фрагонара ни одинъ художникъ не изображалъ такъ тонко молодыхъ дѣвушекъ, томящихся на постели среди моря розовой прозрачной матеріи, сладострастное томленіе и интересную утомленность, изнѣженность и чувственную мечтательность. Кажется онъ сыномъ этой граціозной эпохи благодаря своей красочной изысканности, благодаря умѣнію сочетать очень свѣтлые тона.

Итакъ, художники отреклись отъ коричневаго тона. Они познакомились съ старыми мастерами, красочные пріемы которыхъ были гораздо лучше примѣнимы къ изображенію современной жизни, нежели пріемы tenebrosi. И однако все еще не исчезла зависимость отъ стараго искусства. Художники все еще видѣли себя вынужденными выбирать явленія, намѣченныя для воспроизведенія, такъ, чтобы они укладывались въ гамму кого-либо изъ прежнихъ художниковъ. И вотъ самъ собою возникъ вопросъ: такъ ли поступали сами эти старые художники? Не подчинялись ли они, напротивъ, собственнымъ чувствамъ, не довѣрялись ли они своимъ глазамъ? Между Ватто и Рембрандтомъ, Рембрандтомъ и Рафаэлемъ, Рафаэлемъ и ванъ-Эйкомъ лежитъ пропасть, огромная, какъ міръ. И только потому, что когда-то художники не копировали другъ друга, только потому, что каждый смотрѣлъ на міръ по-своему, предыдущія эпохи такъ богаты богатствомъ разнообразной красоты. Такъ должны поступать и мы. Мы обязаны снять очки, взятые у старыхъ мастеровъ, обязаны сами создать новый самостоятельный стиль для жизни нашей эпохи. Таковъ смыслъ слова: импрессіонизмъ.

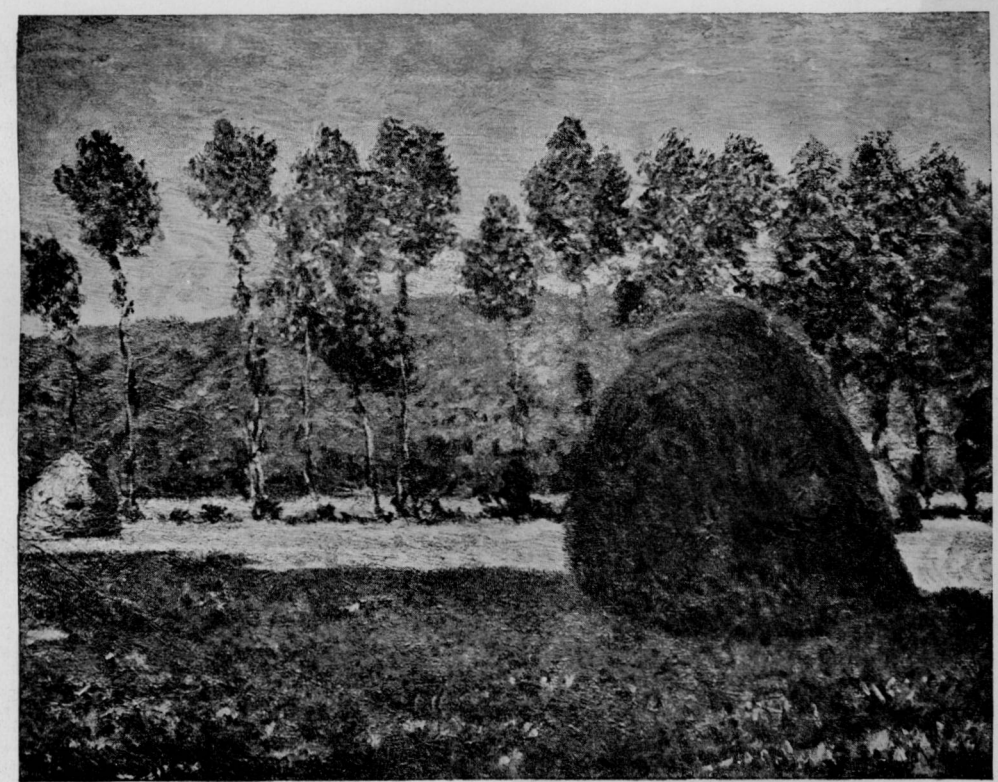
Для XIX в. импрессіонизмъ почти синонимъ «самостоятельности». Нѣсколько поколѣній художниковъ напрягали всѣ силы, чтобы подражать старымъ мастерамъ сначала въ выборѣ темъ, потомъ въ выборѣ красочной формы. И вотъ импрессіонисты заявили, что современные художники обязаны полагаться, подобно старымъ мастерамъ, на свои

Мане. *Весна.*



Ренуаръ: *Дама за туалетомъ.*

Дегазъ: *Урокъ танцевъ.*



Мане: *Стога сѣна.*

глаза: пусть ретроспективное чувство уступитъ мѣсто непосредственному воспріятію природы.

Это, разумѣется, не вполнѣ точное опредѣленіе. Стоитъ только вспомнить старыхъ художниковъ, и эта неточность сразу бросится въ глаза. Подобно импрессіонистамъ стремились Гольбейнъ и Дюреръ въ своихъ портретахъ передать впечатлѣніе, полученное ими отъ данной личности. А лицомъ къ лицу съ портретомъ Гольцшуера, съ портретомъ Гисце, никто не употребитъ слово «импрессіонизмъ», которое однако невольно придетъ на уста при видѣ «Гилле Боббе» Франса Гальса. Дѣло въ томъ, что Дюреръ и Гольбейнъ анализировали изображаемыхъ лицъ приблизительно такъ, какъ медленно читаешь напечатанную страницу. Напротивъ, Гальсъ увѣковѣчилъ въ смѣлой моментальной передачѣ мгновеніе жизни. Вотъ новый признакъ импрессіонизма. Старые художники изображали преимущественно красоту покоя (вспомните Венеръ Тиціана). Даже если рѣчь шла о движеніи, это послѣднее застывало, точно подъ вліяніемъ волшебнаго заклинанія. Объясняется это не только тѣмъ, что у старыхъ художниковъ глазъ еще не прошелъ той школы, которой явилась для насъ моментальная фотографія. Главная причина та, что эти художники вообще привыкли работать больше головой, чѣмъ глазами. Если я гляжу на катящееся колесо, то я не въ состояніи различить отдѣльныхъ спицъ, а увижу только вибрирующій кругъ. Если я тѣмъ не менѣе изображу спицы, то у зрителя получится впечатлѣніе покоя, а не движенія. А старые художники, въ особенности примитивы, были фанатиками контура. Въ картинѣ должно было быть всего, что содержится, по даннымъ нашего опыта, въ изображаемомъ предметѣ.

Подчеркиваніе одного явленія приводитъ однако къ игнорированію другихъ. Воспроизводя рѣзко очерченные осязательные предметы съ такой большой точностью, художники совсѣмъ забыли о безформенномъ, однако вездѣсущемъ воздухѣ. Только поздно глазъ сталъ воспринимать явленія атмосферы, свѣтъ, мѣняющій краски, и воздухъ, заглушающій, разлагающій очертанія предметовъ. Но и въ этой области первоначально изображалась только красота покоя — солнце, сіяющее торжественно на небѣ, вечерняя заря, тихо спускающаяся на міръ. Но развѣ у искусства нѣтъ и другихъ задачъ? Не содержится ли въ словахъ гётевскаго Фауста:

Мгновенію я бъ сказалъ: Остановись,
Прекрасно ты! Постой!

цѣлая программа, полная невыразимой прелести? Развѣ нѣтъ такихъ движеній и оттѣнковъ выраженія, такихъ красочныхъ и свѣтовыхъ настроеній, которыя просятся на полотно именно потому, что вторично они уже не объявятся въ такой красотѣ и выразительности, такъ тонко и изысканно?

Здѣсь и было истинное поле дѣятельности импрессіонизма. Для XIX в. онъ означаетъ безпощадный разрывъ съ царившимъ раньше чудовищнымъ списываніемъ съ модели. Въ дни господства исторической и жанровой живописи художники поступали очень просто, если имъ

нужно было воспроизвести движенія. Натурщика или натурщицу заставляли принять соотвѣтствующую позу, соотвѣтствующее выраженіе лица. Люди любятъ и ненавидятъ, пляшутъ и дерутся, смѣются и плачутъ на картинахъ точь-въ-точь такъ, какъ это дѣлается въ мастерской художника по указаніямъ послѣдняго. И они въ самомъ дѣлѣ въ угоду художнику стоятъ такъ, какъ это дѣлается въ Академіи, въ классѣ композиціи. Великій подвигъ импрессіонизма заключался въ томъ, что онъ списывалъ съ жизни то, что раньше было позой или гримасой модели. Его подвигъ заключался въ томъ, что для этихъ снимковъ животрепещущихъ мгновеній онъ создалъ и обосновалъ также новую теорію композиціи, поставивъ на мѣсто схематическаго порядка остроумно перенесенный на полотно отрывокъ жизни. И подобно тому, какъ художники научились схватывать самыя быстрыя движенія, самыя мгновенныя проявленія душевной жизни, сумѣли они зафиксировать и тончайшія мгновеннѣйшія свѣтовыя явленія. Пейзажъ передаетъ уже не природу, какой она бываетъ всегда, а старается уловить прелесть даннаго мгновенія, тѣхъ мгновеній, когда солнце, великій небесный музыкантъ, играетъ свои прекраснѣйшія и проникновеннѣйшія мелодіи. А на-ряду съ естественными явленіями природы прославлялись и чудеса искусственнаго свѣта, извѣстныя лишь XIX ст., вѣку газа и электричества.

Эта безконечно-утончившаяся способность воспринимать природу должна была привести къ новой стилизаціи красочнаго элемента. Свѣтъ разлагаетъ мѣстныя цвѣта, разбиваетъ однотонныя красочныя плоскости на рядъ находящихся рядомъ мерцающихъ разнообразныхъ сіяющихъ пятенъ. Такъ научились художники видѣть оттѣнки, такіе диференцированные, какихъ не умѣлъ улавливать глазъ старыхъ художниковъ. Мы различаемъ теперь уже не десять, а сто разныхъ оттѣнковъ голубого, краснаго или зеленаго цвѣтовъ, оттѣнки, для которыхъ нѣтъ словъ на нашемъ языкѣ. А когда художники стали потомъ переходитъ отъ реалистическаго воспроизведенія получаемыхъ отъ природы впечатлѣній къ свободнымъ симфоническимъ композиціямъ на основѣ вновь открытыхъ красочныхъ цѣнностей, изъ подъ ихъ кисти должны были выйти красочныя гармоніи небывалой прелести.

Во главѣ движенія шелъ *Эдуардъ Мане*, котораго его юношеская профессія натолкнула на эти новыя проблемы. Онъ хотѣлъ сдѣлаться морякомъ и совершилъ морскимъ кадетомъ путешествіе въ Ріо де Жанейро. Передъ его глазами волновался безбрежный океанъ. Здѣсь были другія краски, чѣмъ на извѣстныхъ ему маринахъ Рибо, гдѣ корабли плывутъ не по голубымъ волнамъ, а точно по бурному масляному морю. Вернувшись, онъ скептикомъ вступилъ въ мастерскую Кутюра. Онъ хотѣлъ изображать жизнь, какъ онъ ее видѣлъ, во всей ея непосредственности, въ ея вѣчной измѣнчивости. А Кутюръ требовалъ, чтобы онъ воспроизводилъ позирующихъ натурщиковъ на основаніи готовыхъ красочныхъ рецептовъ. «Я хочу изображать то, что вижу», — отвѣтилъ Мане учителю, когда тотъ высказалъ ему порицаніе за нагое тѣло, краски котораго были далеки отъ гаммы старыхъ венеціанцевъ. Мане хотѣлъ освободиться отъ того, что мы знаемъ, такъ какъ насъ этому

учили, чтобы съ тѣмъ бóльшей правдивостью воспроизводить то, что воспринимаетъ наше зрѣніе. Онъ никогда поэтому не пишетъ глазъ, носа, рта въ духѣ анатомическаго снимка, а даетъ только то, что опредѣляетъ характеръ лица какъ формальная или красочная цѣнность. Свѣтъ округляетъ въ качествѣ творящаго формы фактора плоскости, создаетъ переходы, позволяетъ несущественному отступать назадъ, подчеркиваетъ то, что имѣетъ главное значеніе. Именно благодаря тому, что Мане умѣетъ такъ хорошо выявить то, что важно для общаго впечатлѣнія, дышатъ его портреты такой удивительной жизнью. Движимый желаніемъ выковать себѣ техническое орудіе, пригодное для выраженія его мыслей, обратился онъ за совѣтомъ къ тѣмъ изъ старыхъ мастеровъ, которые были наиболѣе импрессіонистами. Въ Голландіи онъ изучалъ произведенія Франса Гальса, въ Испаніи — Веласкеса и Гойю. Первые картины Мане: портретъ Евы Гонсалесъ, портретъ пѣвца Фора, испанская танцовщица и бой быковъ, живо свидѣтельствуютъ объ этомъ изученіи старыхъ мастеровъ. Когда въ 1867 г. Курбе посѣтилъ выставку картинъ Мане, онъ совершенно основательно воскликнулъ: «Все — испанцы!» Однако въ послѣднихъ произведеніяхъ неутомимо искавшаго новыхъ путей художника не осталось и слѣда этой зависимости.

Если уже раньше Мане пытался, подобно Веласкесу и Гойѣ, пренебречь всѣмъ, что отзывалось рисункомъ, дабы форма создавалась сочетаніемъ красокъ, то потомъ онъ открылъ еще ту истину, что свѣтъ разлагаетъ краски. Разсказываютъ, что незадолго до объявленія войны 1870 г. онъ былъ въ гостяхъ въ деревнѣ у своего друга де-Ниттиса. Жена послѣдняго сидѣла съ ребенкомъ подъ стоявшими въ цвѣту деревьями. Мане былъ удивленъ при видѣ того, какія сверкающія пятна солнечный свѣтъ рисовалъ на травѣ, на платьяхъ, на лицахъ.

Такъ сдѣлалось солнце великой проблемой его жизни.

Главной цѣлью Мане было отнынѣ передавать не мѣстные цвѣта, а окраску предметовъ, поскольку она обусловлена солнцемъ и атмосферой. Четырнадцать картинъ, выставленныхъ у Дюранъ-Рюэля, повѣствовали о роскоши и утонченности Парижа, о свѣтлыхъ лѣтнихъ дняхъ и освѣщенныхъ газовымъ свѣтомъ вечеринкахъ. Мане старался уловить жизнь тамъ, гдѣ она билась сильнѣе всего. Зритель видѣлъ сцены на балконахъ и кокотокъ въ ресторанѣ, моментальные снимки изъ жизни скетингъ-ринка и bal de l'opéra, завтракъ у «папаши» Лютюйлль и буфетъ въ Folies Bergères. Въ однихъ картинахъ онъ пытался возсоздать дневной свѣтъ, въ другихъ — искусственный свѣтъ сцены или кафэ. Нѣтъ больше однокрасочныхъ плоскостей: всѣ краски разложены, все блеститъ и сверкаетъ въ самыхъ разнообразныхъ красочныхъ тонахъ.

Воспроизводя съ точностью физика измѣненія, претерпѣваемыя краской подъ вліяніемъ свѣта, Мане открылъ новую главу въ исторіи живописи.

Въ одномъ только отношеніи Мане производитъ рядомъ съ послѣдующими художниками впечатлѣніе скорѣе стараго, чѣмъ современнаго художника. Какъ уже упомянуто: въ импрессіонизмѣ рѣчь шла не

только о красочныхъ проблемахъ; предстояло рѣшить еще одинъ очень важный вопросъ. Въ жанровыхъ картинахъ обычно воспроизводилась собственно не реальная жизнь. Передъ нами модели, исполняющія то, что имъ предписываетъ художникъ-режиссеръ. Къ тому же фигуры разставлены такъ, что картины не производятъ впечатлѣнія кусочка дѣйствительной жизни. Картины отличались чѣмъ-то вынужденнымъ, искусственно-скомпанованнымъ, такъ какъ художники переносили порядокъ, вытекавшій въ старыхъ картинахъ вполнѣ естественно изъ самой темы, схематично на совершенно иные сюжеты. Рѣчь шла, слѣдовательно, о томъ, чтобы подслушать и подсмотрѣть у самой жизни всѣ тѣ движенія и оттѣнки выраженія, которыя раньше списывались только съ моделей. Необходимо было кромѣ того придать разстановкѣ фигуръ такой непосредственный характеръ, чтобы картина казалась импровизаціей, придуманной самой природой.

Мане и въ этомъ отношеніи сдѣлалъ рѣшительный шагъ впередъ. Онъ не только изображалъ людей, въ которыхъ ничто не напоминало модель, — эти люди ведутъ себя на его картинахъ такъ естественно и непринужденно, словно они не сознаютъ, что на нихъ покоится взоръ художника. Сумѣлъ онъ лишить и распорядокъ всего вымученнаго. Въ этой области можно было пойти однако гораздо дальше. Послѣ того, какъ Мане изобразилъ движенія въ ихъ простѣйшей формѣ, жизнь будничную, можно было попытаться уловить и движенія мгновенныя, быстрыя, какъ молнія. Между тѣмъ, какъ Мане сообщалъ еще своимъ картинамъ твердое архитектоническое построеніе, можно было попытаться такъ компановать картину, чтобы она еще болѣе передавала впечатлѣніе вѣчно волнующейся, вѣчно измѣнчивой жизни.

Рѣшеніе этой проблемы было облегчено знакомствомъ съ японцами. Въ началѣ 60 годовъ въ Европу массами были ввезены японскія гравюры въ краскахъ. Въ скоромъ времени весь Парижъ былъ охваченъ увлеченіемъ Японіей. Писатели, какъ Шамфлёри, Бюрти и Золя, положили начало своимъ коллекціямъ. Послѣ всемірной выставки 1867 г., гдѣ японцамъ было отведено особое отдѣленіе, японизмъ вошелъ еще болѣе въ моду. Группа художниковъ и критиковъ основали общество по изученію Японіи. Одинъ изъ его членовъ З. Астрюкъ напечаталъ въ Etendard рядъ статей о странѣ восходящаго солнца. Въ парижскихъ театрахъ ставились японскія фееріи. Э. d'Эрвилли написалъ свою извѣстную японскую пьесу La belle Saïnara, а Лемеръ печатаетъ ее на манеръ японскихъ книгъ и издаетъ ее въ желтомъ переплетѣ по рисунку Бракмонъ. Дамскій туалетъ получаетъ японскій отпечатокъ. Л. Гонзъ, Андерсонъ и Э. де Гонкуръ подготовляли свои книги объ японскомъ искусствѣ.

Почему же знакомство съ японцами было подобно откровенію? Почему Э. де Гонкуръ, этотъ тонкій знатокъ Рококо, сдѣлался біографомъ Утамаро? Что вызывало въ японскихъ картинахъ восторгъ художниковъ? Съ одной стороны, конечно, ихъ свѣтлая внѣшность. Въ этихъ красочныхъ гравюрахъ были переданы самыя яркія краски, самые тонкіе оттѣнки свѣта и однако въ нихъ не было пестроты, оскорбляющей чувство. Красныя и зеленыя деревья, темное небо, горящіе фонари,

желтый серпъ луны, мерцающія звѣзды, бѣлые и розовые цвѣты весны, ярко-бѣлый снѣгъ, падающій на изящные садики,—все было здѣсь изображено. Нигдѣ ни одного диссонанса. Всюду мягкіе, ласкающіе, звонкіе аккорды. Все объединено той великой гармоніей, которая является конечной цѣлью искусства и которой французскіе художники вплоть до Рибо достигали только сведеніемъ всего къ темнокоричневой скáлѣ.

Японія еще въ бóльшей степени, чѣмъ Веласкесъ и художники Рококо, уходили отъ этого коричневаго тона къ свѣжимъ сіяющимъ краскамъ природы, ободряя искать новыхъ путей красочнаго воспроизведенія міра. Необходимо принять во вниманіе еще одну черту. Восторгались не только изяществомъ тоновъ, свѣтлымъ видомъ японскихъ картинъ, но и остроумной живой композиціей. Правда, уже нѣкоторые европейскіе художники освободились отъ старой схемы композиціи. Констэбль создалъ картины, на которыхъ видны только небо и верхушки деревьевъ. Уже Менцель въ 40 г. иногда безпощадно разрѣзалъ голову пополамъ или изображалъ только верхнюю часть тѣла. Но все это казалось ничтожнымъ рядомъ съ неслыханной смѣлостью японцевъ. Здѣсь были зафиксированы движенія и повороты, какіе позволяла видѣть только моментальная фотографія. И всѣ эти полные жизни моментальные снимки были соединены такъ остроумно, что, хотя и отсутствовала закругленность и равномѣрность въ европейскомъ смыслѣ, все же получалась какъ бы сама собой гармонія. Часто были даны только носъ корабля, вѣтка, птица. Кругомъ пейзажъ, пустое пространство, ничто. И все таки получалось впечатлѣніе картины. Красочное пятно, какъ будто безъ цѣли помѣщенное въ пустотѣ, надпись, арабеска возстановляли равновѣсіе. Здѣсь сказывалось чувство пространства, точно само собой все приводившее въ порядокъ и создававшее впечатлѣніе дали.

Вотъ чему научился у японцевъ *Дегазъ*, великій представитель разложенной композиціи. Дегазъ, какъ извѣстно, лѣтописецъ балета и скачекъ. Танцовщицы и пѣвицы, жокеи и лошади — таково содержаніе его картинъ. Другими словами, онъ пытался зафиксировать движенія, предъявляющія къ рисовальщику самыя строгія требованія. И дѣлалъ онъ это съ остротою взора, свойственной японцу. Мы видимъ, какъ его гладильщицы двигаютъ, работая руками, какъ его женщины причесываются или входятъ въ ванну, какъ его балерины упражняются, застегиваютъ корсажъ или завязываютъ башмаки. Моментальная фотографія, скажете вы, забывая, что только истинный художникъ способенъ воспроизвести движеніе такъ, чтобы впечатлѣніе мгновеннаго снимка совпадало съ впечатлѣніемъ художественности. Моментальная фотографія, скажете вы и при взглядѣ на композицію, забывая, что нужно огромное искусство воспроизвести тотъ или иной уголокъ жизни въ видѣ картины и все таки сохранить за ней характеръ свободной импровизаціи, точно художнику не стоило никакого труда подобрать факторы композиціи. Слѣдуя примѣру японцевъ, Дегазъ создалъ совершенно новую концепцію пространства, совершенно новое искусство композиціи. Здѣсь виднѣется нога, тамъ—рука, здѣсь—голова жокея, тамъ—

голова лошади, тогда какъ остальная часть фигуры заслоняется рамой.

Именно благодаря этой асимметричности, этой кажущейся случайности и производятъ картины Дегаза такое впечатлѣніе, словно вы смотрите въ самую гущу волнующейся жизни. Какъ разъ именно эти перерѣзанные, выдвинутые на авансцену предметы создаютъ иллюзію, будто смотришь въ широкое безконечное пространство.

Исходя отъ живописи Рококо, *Огюстъ Ренуаръ* указалъ новые пути въ особенности портретной живописи. Раньше и въ портретахъ царилъ гальванизированный покой. У *Бонна* люди стоятъ въ торжественныхъ величественныхъ позахъ, обычныхъ на хорошихъ старыхъ портретахъ. Ренуаръ, напротивъ, старался сообщать своимъ произведеніямъ очарованіе момента. Подобно Фрагонару, пытался онъ уловить нервную пикантность, заключающуюся въ трепетѣ губъ, въ насмѣшливомъ взглядѣ, въ быстромъ граціозномъ жестѣ. Юный взглядъ, брошеный какъ будто на насъ, а въ слѣдующій моментъ уносящійся куда-то далеко, ироническую улыбку, кокетливое дутье, моментъ между смѣхомъ и плачемъ, быстрое движеніе губъ,—все мгновенно появляющееся, мгновенно исчезающее схватывалъ и увѣковѣчивалъ Ренуаръ. Обычно въ свои портреты онъ вноситъ дѣйствіе. Присмотритесь, напр., къ тому, съ какимъ вниманіемъ на картинѣ «Въ театрѣ» дама слѣдитъ за событіями на сценѣ, тогда какъ сидящій рядомъ съ ней господинъ механически подноситъ къ глазамъ бинокль. Или съ какой тонкостью передано на картинѣ «Игра на роялѣ», какъ одна изъ маленькихъ дѣвочекъ читаетъ ноты, тогда какъ другая готовится перевернуть нотный листъ. Слѣдуя по стопамъ Дегаза, Ренуаръ сдѣлалъ нѣсколько важныхъ открытій и въ области изображенія нагого тѣла. Между тѣмъ, какъ до него нагія тѣла были обычно одного цвѣта, а именно тѣлеснаго, у него кожа переливаетъ и блеститъ самыми разнообразными, вызванными дѣйствіемъ свѣта, оттѣнками.

Перенесенные въ область пейзажной живописи эти принципы должны были и здѣсь привести къ цѣлому ряду новыхъ завоеваній. Какъ разъ въ области пейзажа старшее поколѣніе создало произведенія классическія. Такіе художники, какъ Коро или Руссо, Діазъ или Добиньи, каждый въ своемъ родѣ совершенство. Если нельзя было въ этой области создать нѣчто лучшее, то можно было создать нѣчто иное. На мѣсто красоты тоновъ, очаровывающей въ картинахъ Коро или Добиньи, можно было поставить свѣжесть и свѣтлость омытыхъ свѣтомъ красокъ... Можно было вывести искусство изъ уединенныхъ лѣсовъ и полей туда, гдѣ била ключемъ жизнь менѣе романтичная, зато болѣе современная. Художники школы Фонтенебло обратили свои взоры на пейзажъ подъ вліяніемъ романтизма. Они бѣжали отъ шума, пыли и грязи большого города въ уединенный лѣсъ. Въ ихъ картинахъ нѣтъ фабричныхъ трубъ, ни желѣзнодорожныхъ рельсъ, ничего такого, что напоминало бы о будничной прозѣ. Изображался лишь святой міръ, царящій въ природѣ, не загрязненной и не изуродованной рукою человѣка.

Импрессіонисты же Мане, Дегазъ и Ренуаръ открыли поэзію современной жизни. Они писали уличныя и салонныя сцены, сцены, происходящія въ кафэ, въ театрахъ и будуарахъ.

Такъ и пейзажисты принялись теперь изображать красоту современности, красоту морского пляжа и публичныхъ садовъ, красоту городского пейзажа съ его волнующейся людской толпой, съ его разнообразными атмосферическими настроеніями. Передъ нами каналы, гавани, мѣста стройки, Bois de Boulogne, гдѣ тянутся пестрые ряды экипажей и играютъ въ лаунъ-теннисъ элегантныя молодыя дѣвушки. Природа, населенная людьми, озаренная искусственнымъ свѣтомъ, вытѣснила одинокую лѣсную природу. Можно сказать: только вмѣстѣ съ импрессіонистами завоевала пейзажная живопись весь міръ, только они научили насъ видѣть поэзію и красоту тамъ, гдѣ, казалось, насъ окружала лишь проза современной жизни. А то, что импрессіонисты сдѣлали въ области анализа свѣта, также далеко превосходитъ все, что могли и хотѣли сдѣлать художники группы Фонтенебло. Эти послѣдніе создавали изящныя кабинетныя вещицы въ духѣ старыхъ голландцевъ, они стремились къ сохраненію тоновъ старыхъ мастеровъ, дорожили закругленностью рисунка. Импрессіонисты, напротивъ, научились у японцевъ давать пикантно схваченный отрывокъ, они научились у Хокусаи, создавшаго сто видовъ горы Фиджи, понимать, что въ природѣ царитъ вѣчное движеніе и вѣчная смѣна явленій. Природа иная весной, когда надъ распускающейся землею распростерто блѣдное небо; иная лѣтомъ, когда солнце тяжело покоится надъ водой и цвѣты купаются въ темно-голубомъ воздухѣ; она иная осенью, когда деревья окрашены въ желтый и красный цвѣтъ и на землю спускается сырой туманъ, и иная зимой, когда солнце свѣтитъ холодно и ясно надъ покрытой снѣгомъ ледяной равниной.

Передать безконечное разнообразіе этихъ оттѣнковъ свѣта и пытались *Клодъ Моне*, *Камиллъ Писарро* и *Альфредъ Сислей*. Любили они писать и море. Ибо оно никогда не пребываетъ въ покоѣ. Всегда пѣнятся волны. При малѣйшемъ вѣтрѣ, при каждой перемѣнѣ освѣщенія мѣняется его ликъ. Необходимо имѣть глазъ, способный улавливать мгновенныя явленія, чтобы подмѣтить эти разныя настроенія моря, необходимо имѣть увѣренную руку, чтобы эти настроенія претворить въ краски. Если въ такихъ картинахъ они и не создали—съ точки зрѣнія исторіи искусства — ничего такого, чего не далъ уже великій англійскій люминистъ Тёрнеръ (съ которымъ они познакомились въ 1873 г., когда ихъ импрессаріо Дюранъ-Рюэль бѣжалъ съ ними наканунѣ банкротства въ Лондонъ), то чудеса искусственнаго свѣта, созданныя лишь во второй половинѣ XIX в., открыли имъ область, куда не заглядывалъ этотъ англійскій художникъ. Они изображали мосты городской желѣзной дороги и вокзалы, куда пыхтя, метая искры, испуская паръ, въѣзжаютъ освѣщенные поѣзда, электрическій свѣтъ, серебристые лучи котораго пронизываютъ голубоватые сумерки, и вечернія улицы, по которымъ снуютъ, подобно болотнымъ огонькамъ, голубые, зеленые, желтые и красные фонари конокъ. Едва ли когда нибудь раньше живопись передавала такія мгновенныя и тонкія свѣтовыя настроенія. А

затѣмъ наступилъ новый фазисъ въ развитіи живописи: начался процессъ стилизаціи открытыхъ импрессіонизмомъ новыхъ красочныхъ цѣнностей. Изучая съ точностью ученыхъ вліяніе свѣта на краски, художники научились различать множество оттѣнковъ основныхъ цвѣтовъ, ранѣе недоступныхъ для глаза. Сопоставляя эти ново-открытыя красочныя цѣнности по симфоническому принципу, они достигли такой красочной гармоніи, которая старымъ мастерамъ была совершенно неизвѣстна. Краски, ранѣе противоборствовавшія, теперь объединены при помощи самыхъ тонкихъ оттѣнковъ въ такое спокойное благозвучіе, что вспоминается гармоническое впечатлѣніе состоящихъ изъ пятенъ красивыхъ ковровъ.

Это богатство чисто современнаго колоризма составляетъ прелесть принадлежащей кисти *Сезанна* nature morte. Въ серединѣ 60-хъ годовъ печаталъ, какъ извѣстно, Золя въ газетѣ Evenememt свои знаменитые отчеты о Салонахъ, приведшіе читателей въ такой гнѣвъ, что издатель Вильмессанъ счелъ нужнымъ пригласить рядомъ съ революціоннымъ критикомъ консервативнаго—Теодора Пеллокэ. Эти статьи перепечатаны въ сборникѣ Mes haines (255—325) и носятъ эпиграфъ: A mon ami Paul Cezanne. Tu es toute ma jeunesse: je te retrouve mélé à chacune de mes joies, á chacune de mes souffrances. Nos esprits dans leur fraternité ce sont développés côté à côté». («Моему другу Полю Сезаннъ. Ты — моя юность. Съ твоимъ именемъ соединяются всѣ мои радостныя и горестныя воспоминанія. Мы росли и развивались рядомъ, какъ братья».

Вотъ и все, что еще недавно зналъ о Сезаннѣ образованный нѣмецъ. Ибо въ книгахъ, посвященныхъ исторіи французской живописи, имя его отсутствовало. Три его картины на выставкѣ 1900 г. не сумѣли обратить на него вниманія. На выставкѣ импрессіонистическихъ картинъ въ Вѣнѣ въ 1902 г. имѣлись произведенія Боннара и Вюйара (Vuillard), написанныя подъ его вліяніемъ, но не было картинъ, принадлежавшихъ кисти самого Сезанна. Лишь послѣ этого возвращавшіеся изъ Парижа любители искусства разсказывали, что видѣли у Воллара на улицѣ Лаффитъ картины вновь открытаго стараго мастера, отличающіяся небывалой красотой красокъ. А потомъ нѣсколько выставокъ его картинъ принесли ему, наконецъ, запоздалую славу.

Итакъ, передъ нами художникъ, жизнь котораго протекла въ безвѣстности. Сезаннъ родился въ 1839 г. въ Эксъ въ Провансѣ, гдѣ и Золя провелъ свою юность. Въ 1865 г. онъ принадлежалъ къ кружку молодыхъ людей, группировавшихся вокругъ Мане. Говорятъ даже, что именно онъ былъ революціонеромъ Ecole des Battignoles. Не Мане, а Сезаннъ является прообразомъ Клода Лантье въ романѣ Золя L'Oeuvre. Насколько многообѣщающимъ было его начало, настолько быстро онъ потомъ стушевался. Онъ не умѣлъ играть въ свѣтѣ ту роль, которую игралъ въ кружкахъ художниковъ. Свои картины онъ на выставку не посылалъ. Отъ торговцевъ картинами онъ держался въ сторонѣ. Только силою можно было у него вырвать картину. Когда онъ покинулъ Парижъ, чтобы свить себѣ гнѣздо въ родномъ городѣ, его и совсѣмъ забыли. Даже Золя вспомнилъ о другѣ дѣтства только

еще одинъ разъ, въ отчетѣ о салонѣ 1896 г., сожалѣя, что такой большой талантъ не создалъ ничего цѣльнаго...

Сезаннъ былъ въ самомъ дѣлѣ un artiste incomplet. Если принять во вниманіе, что даже разносторонній и гибкій Мане боролся всю свою жизнь, то становится понятнымъ, почему Сезанну пришлось такъ нелегко. Во-первыхъ, публика рѣдко восторгается художниками, которые, какъ Сезаннъ, пишутъ только апельсины и яблоки, салфетки и вазы. Лишенные всего подкупающаго, всего расчитаннаго на то, чтобы нравиться, nature morte Сезанна страдаютъ далѣе промахами, способными раздосадовать и неспеціалиста. Перспектива у него не въ порядкѣ, композиція — неуклюжа. Въ самой серединѣ картины часто зіяетъ пустое мѣсто, не заполненное краской: здѣсь Сезаннъ не нашелъ настоящаго тона, котораго искалъ. И однако въ его односторонности — его величіе. Даже тамъ, гдѣ онъ слабъ, онъ формулировалъ какой-нибудь принципъ.

Когда Рёскинъ упрекнулъ Уистлера за то, что онъ пишетъ неизвѣстно какіе цвѣты, тотъ отвѣтилъ, что художникъ созерцаетъ цвѣты не ради того, чтобы производить ботаническія изслѣдованія, что онъ—прежде всего эстетъ, черпающій изъ тонкаго подбора блестящихъ красокъ и пылающихъ тоновы мотивы для чисто художественныхъ комбинацій. Такимъ именно художникомъ, для котораго вся природа была какъ бы красивымъ ковромъ, былъ Сезаннъ. Односторонне, какъ никто раньше него, подчеркивалъ онъ, что картина должна быть не перспективной иллюзіей, а прежде всего полотномъ, покрытымъ красивыми красками. Даже когда онъ изображалъ пейзажи, то кусты и деревья, холмы и пруды, поля и скалы, плоды и животныя для него только красивый красочный орнаментъ, которымъ Богъ, тончайшій изъ всѣхъ художниковъ, заткалъ коверъ земли. Въ томъ, какъ Сезаннъ сопоставляетъ эти красочныя пятна, сказывается изумительный вкусъ. Зеленый и синій, желтый и оранжевый, сѣрый и темно-красный тона сочетаются все въ новыя чудесныя симфоніи. Изображая мальвы и яблоки, тарелки и кувшины, онъ, строго придерживаясь самихъ находящихся въ природѣ предметовъ, создаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ великолѣпныя мозаики, въ которыхъ краски, отдѣлившись отъ предметовъ, живутъ своей особой волшебной жизнью. Картины Сезанна были вполнѣ основательно названы драгоцѣнными, сотканными изъ красокъ, гобеленами.

Уже юношей Сезаннъ былъ стихійно воспріимчивъ къ красочному элементу. Онъ дѣлалъ тогда въ марсельскомъ музеѣ копіи съ старо-голландской nature morte. А эти его копіи относятся къ оригиналамъ старыхъ мастеровъ, какъ копіи Делакруа къ оригиналамъ Рубенса. Потомъ на него вліялъ Курбе. Подобно ему, Сезаннъ мастерски умѣлъ заставлять вспыхивать на темномъ фонѣ красивыя сочныя краски. Наконецъ, импрессіонизмъ вывелъ его изъ мрака къ свѣту. Между Сезанномъ и Моне на первый взглядъ нѣтъ ровно ничего общаго. У Моне все погружено въ свѣтъ. Свѣтъ растворяетъ краски, разлагаетъ красочную плоскость на мерцающій хаосъ тонко нюансированныхъ тоновъ. Сезаннъ, напротивъ, фанатикъ краски, какимъ до него былъ

только его южно-французскій землякъ Монтичелли. Картины его—сильнѣйшій чисто красочный напитокъ, сваренный новѣйшей живописью. Вспоминается калейдоскопъ, — стоитъ его только потрясти и получаются все новыя своеобразныя комбинаціи. У Моне — мерцающій, вибрирующій свѣтъ, у Сезанна — пылающія краски.

Ссылка на Монтичелли указываетъ на то, чѣмъ Сезаннъ обязанъ импрессіонизму. Красочные фейерверки марсельскаго художника отличаются яркой пестротой, которой такъ увлекались примитивы. Монтичелли работалъ при помощи рѣзко противоположныхъ красокъ, которыя, борясь другъ съ другомъ, тѣмъ усиливали одна дѣйствіе другой. Импрессіонизмъ утончилъ до чрезвычайности пониманіе нюансовъ. Car nous voulons la nuance, encore pas la couleur, rien que la nuance. (Ибо прежде всего оттѣнки, не краска, а только оттѣнки). Картины Сезанна, конечно, далеки отъ утонченности. Шутливо-кокетливая игра лучей солнца, игра свѣта никогда не привлекала его. Въ эпоху, когда художники разлагали почти искусственно самыя субтильныя явленія, онъ кажется художникомъ первобытной силы. Но съ другой стороны въ этой простотѣ таится внесенное въ искусство лишь импрессіонизмомъ пониманіе оттѣнковъ и варіацій, чрезвычайно утонченное чувство красочности. Бѣлый цвѣтъ яичной скорлупы у него не похожъ на бѣлый цвѣтъ скатерти, черный цвѣтъ бархатной юбки—на черный цвѣтъ сапога, зеленый цвѣтъ кофейника — на зелень листвы. Импрессіонизмъ научилъ Сезанна понимать, что въ зависимости отъ различія состава поверхности каждый предметъ реагируетъ иначе на воздѣйствія атмосферы. Подобно тому, какъ сама природа приводитъ къ гармоніи самыя противоборствующія красочныя сочетанія, набрасывая на нихъ покровъ атмосферы, такъ у Сезанна на видъ простая краска является на самомъ дѣлѣ гармоническимъ сочетаніемъ множества разныхъ тоновъ. Извлекая изъ этихъ оттѣнковъ и тоновъ, открытыхъ импрессіонизмомъ путемъ строгаго изученія природы, новый колоризмъ, Сезаннъ доказалъ, что эта живопись, на первый взглядъ имѣвшая въ виду исключительно документально точную передачу впечатлѣній природы, содержитъ въ себѣ новыя возможности и для декоративнаго искусства.

Указанные художники раскрыли передъ современной живописью, такъ долго повторявшей зады, новое широкое, только ей одной доступное поле дѣятельности. И вотъ послѣдовала та изумительно-быстрая эволюція, которой свидѣтелями являемся мы. Несмотря на всѣ гоненія, Мане въ концѣ-концовъ побѣдилъ. Принципы импрессіонистовъ вскорѣ перешли изъ Салона отверженныхъ въ официальный Салонъ. Всего годъ послѣ смерти Мане могъ Золя написать слѣдующія строчки. «Съ каждымъ новымъ Салономъ все неоспоримѣе и глубже сказывается вліяніе Мане. Вернитесь мысленно за 20 лѣтъ назадъ, вспомните пресловутые черные Салоны, гдѣ даже нагія тѣла казались столь темными, словно ихъ покрывалъ прахъ тлѣнія. Заключенныя въ большія рамы исторія и миѳологія купались въ асфальтѣ, нигдѣ намека на живую дѣйствительность, на жизнь, на свѣтъ; лишь тамъ и здѣсь робко выглядывалъ небольшой пейзажъ, кусочекъ голубого неба. Но посте-

пенно свѣтлѣе становились Салоны, исчезли римляне и греки изъ краснаго дерева и нимфы изъ фарфора, съ каждымъ годомъ растетъ число картинъ на темы, заимствованныя изъ современной жизни. Началось не только новое время, началась и новая живопись, устремляющаяся къ свѣту, высоко ставящая законъ красочныхъ цѣнностей, изображающая каждую фигуру въ полномъ освѣщеніи на ея мѣстѣ, а не искусственно установленной по правиламъ старой традиціи».

Эти слова характеризуютъ въ общихъ чертахъ перемѣну, происшедшую во французской живописи, начиная съ 70-хъ годовъ. О послѣдующихъ художникахъ можно только сказать, что и они пытались путемъ систематическаго раздѣленія труда браться за задачи, разрѣшенныя съ такимъ классическимъ совершенствомъ великими піонерами импрессіонизма. Живопись нашла новый стиль для воспроизведенія новыхъ явленій жизни. Каждая открытая импрессіонистами область нашла поэтому сейчасъ же своего спеціалиста, бравшаго на себя задачу по своему ее разработать.

Первоначально преобладали грубыя простонародныя темы. Казалось, во французскомъ искусствѣ воцарились крестьянинъ и рабочій. И однако было бы неправильно усматривать въ этомъ пристрастіи къ «четвертому сословію» соціалистическую тенденцію. Темы были подсказаны чисто техническими соображеніями. Послѣ того какъ, такъ долго господствовалъ темный тонъ, художники хотѣли теперь использовать плэнэръ. Свойственные находящимся въ галлереяхъ картинамъ тона должны были уступить мѣсто ясному дневному свѣту. Сцена должна была поэтому происходить на вольномъ воздухѣ. Такъ пришли художники сначала къ темамъ изъ рабочей и крестьянской жизни.

Бастьенъ-Лепажу принадлежитъ слава, что онъ завербовалъ для новыхъ принциповъ первыхъ друзей въ массѣ. Онъ выросъ въ Дамвильерѣ, въ маленькомъ городкѣ въ Лотарингіи. Темой его извѣстнѣйшихъ картинъ и служитъ жизнь лотарингскаго крестьянина. Первой такой картиной былъ «Сѣнокосъ» (1878). Передъ нами выжженная безпощаднымъ іюльскимъ солнцемъ равнина. Батракъ и батрачка только-что пообѣдали. Рядомъ съ ними стоитъ корзина. Надвинувъ на глаза шляпу, растянулся батракъ на кучѣ сѣна. А батрачка грезитъ, усталая отъ продолжительной работы, ослѣпленная солнцемъ, подавленная запахомъ сѣна и душнымъ полднемъ. На слѣдующей картинѣ (1879), изображавшей сборъ картофеля, царитъ октябрьское настроеніе. На пыльномъ полѣ заняты своей работой женщины. Въ 1881 г. послѣдовала «Дѣвочка съ коровой». Подобно безпредѣльной нирванѣ тянется бѣдный пейзажъ съ замерзшимъ деревомъ и тощимъ чертополохомъ, надъ нимъ бѣловатое свѣтящееся небо, отъ котораго всѣ предметы становятся еще блѣднѣе, а среди этой пустыни маленькая дѣвочка, въ глазахъ которой — голодъ и нужда. Въ картинѣ «Жанна д'Аркъ» Бастьенъ-Лепажъ примѣнилъ принципы натурализма къ исторической темѣ. Жанна, грустная, мечтательная крестьянка, сидѣла въ саду, наматывая пряжу. Вдругъ ей послышались небесные голоса, и вотъ она встала, дрожа всѣмъ тѣломъ, и смотритъ голубыми, широкораскрытыми глазами въ пустоту. Послѣдней картиной Бастьенъ-Лепажа

была «Деревенская любовь», изображавшая парня и дѣвушку среди сѣро-зеленаго пейзажа (1883).

Рядомъ съ представителями настоящаго импрессіонизма Бастьенъ-Лепажъ кажется безцвѣтнымъ. Правда, у публики онъ имѣлъ большой успѣхъ, но вѣдь подобный успѣхъ всегда покупается цѣною извѣстныхъ уступокъ ея вкусу. Бастьенъ-Лепажъ сдѣлался любимцемъ публики, потому что отдалъ принципы импрессіонизма на службу мелодраматическому жанру. Но такъ какъ именно онъ,— какъ это ни странно,— познакомилъ иностранныхъ, въ особенности нѣмецкихъ, художниковъ съ идеями Мане, то за нимъ всегда останется извѣстное историческое значеніе.

Менѣе лиричнъ *Леонъ Лерминттъ*. Между тѣмъ, какъ Бастьенъ-Лепажъ вкладывалъ въ свои картины пріятную для публики меланхолическую нотку, крестьяне Лермитта писаны съ трезвой дѣловитостью, граничащей съ сухостью. Въ такомъ же дѣловитомъ духѣ изображалъ *Альфредъ Ролль* парижскихъ рабочихъ. Подобно Золя, онъ хотѣлъ изобразить въ циклѣ картинъ современную соціальную жизнь: стачку, войну, трудъ. Этимъ плебейскимъ темамъ соотвѣтствовала широкая умѣлая кисть. Но именно такія картины напоминаютъ намъ о томъ, какъ быстро мѣняются наши эстетическія воззрѣнія. Двадцать лѣтъ тому назадъ, когда появились эти картины, мы послѣ неестественности исторической живописи были рады встрѣтить произведенія, отличавшіяся такой честной дѣловитостью. Нынѣ мы уже раздѣляемъ убѣжденіе, что изображеніе данныхъ природой предметовъ становится искусствомъ только въ томъ случаѣ, если съ дѣловитостью ихъ передачи соединяется способность художника выявить ихъ сущность какъ можно болѣе темпераментно. А Ролль былъ такъ же не способенъ къ такому синтезу, какъ Бастьенъ-Лепажъ и Лерминттъ.

Ближе къ выдающимся представителямъ импрессіонизма *Раффаэлли* какъ своей нервно-пикантной манерой, такъ и своимъ гордымъ пренебреженіемъ всякими жанровыми подробностями. Онъ началъ картинами изъ жизни парижскихъ предмѣстій. Онъ открылъ ту бѣдную трудовую природу, которая раскинулась вокругъ большого города, съ ея небомъ, прокопченнымъ дымомъ, желтой зеленью и прямыми шоссе, однообразными, какъ горизонтъ, съ которымъ они сливаются. А въ эту обстановку онъ ставитъ человѣка, бѣдняка, полу-крестьянина, полугорожанина. Впослѣдствіи Раффаэлли перешелъ къ изображенію жизни большого города. Въ своихъ послѣднихъ картинахъ онъ очень тонко воспроизводитъ бульвары, площадь Согласія, Елисейскія поля, элегантныя улицы, гдѣ кишатъ экипажи и люди. Раффаэлли служитъ вообще переходомъ къ художникамъ, которые изображали въ своихъ произведеніяхъ жизнь элегантнаго общества. Если первоначально могло казаться, что новое искусство чувствуетъ себя хорошо только въ деревянныхъ башмакахъ, среди пашенъ и картофельныхъ полей, то нѣсколько лѣтъ спустя оно сбросило съ себя рубаху крестьянина и блузу рабочаго. Изящество дополнило собой грубость, изысканность— плебейство. Среди изобразителей свѣтскаго шика однимъ изъ первыхъ и наиболѣе изысканныхъ былъ *Джемсъ Тиссо*. Такъ какъ онъ послѣдніе

годы прожилъ въ Англіи, то во Франціи его забыли. Только когда послѣ его смерти въ 1903 г. въ люксембургскій музей попалъ прелестный дамскій портретъ его кисти, вниманіе снова обратилось на него. А потомъ стали извѣстными и другія его картины, напр. чудесная прогулка на лодкѣ (коллекція Аккерманъ въ Любекѣ), картины, напоминающія Мане: такъ деликатно переданы нѣжныя свѣтлыя краски въ ихъ обусловленныхъ атмосферой особенностяхъ. *Будэнъ* воспроизводилъ сцены, происходящія на пляжѣ модныхъ курортовъ. По сѣрому морскому песку прогуливаются мимо бѣлыхъ палатокъ дамы въ свѣтлыхъ лѣтнихъ костюмахъ. *Эдуардъ Дантанъ* въ свою очередь прославился изображеніемъ мастерскихъ художниковъ. Подобные мотивы также давали возможность сопоставлять свѣтлые тона, заставляя играть на бѣломъ мраморѣ и на бѣлыхъ тѣлахъ наполняющій мастерскую серебристо-сѣрый свѣтъ.

Потративъ долгое время все вниманіе на то, чтобы научиться писать свѣтло-сѣрый дневной свѣтъ, художники принялись потомъ за воспроизведеніе болѣе сложныхъ свѣтовыхъ явленій. Они писали мерцающій свѣтъ магазиновъ, красными, серебристыми или золотистыми лучами пронизывающій ночной мракъ, или сады, гдѣ свѣтъ японскихъ фонарей блестящими красноватыми тонами играетъ вокругъ фигуръ элегантныхъ дѣвушекъ. Картины, изображавшія интерьёры, пытались зафиксировать самые тонкіе эффекты освѣщенія, самыя изысканныя группировки красокъ. Молодыя дамы сидятъ въ освѣщенной электричествомъ комнатѣ у рояля, на который свѣчи въ красныхъ абажурахъ бросаютъ мягкій мечтательный свѣтъ. Или по утопающимъ въ свѣтѣ люстръ заламъ гуляютъ мужчины во фракахъ и дамы въ богатыхъ костюмахъ. Если раньше нагое тѣло писали только въ сценахъ купанія, то теперь оно также подвергается дѣйствію того или иного искуственнаго свѣта. Этотъ смѣнившій прежнюю сѣрую живопись люминизмъ нашелъ умѣлаго представителя въ особенности въ лицѣ *Бенара*. Его переоцѣнили, когда онъ выступилъ, такъ какъ съ нимъ познакомились раньше, чѣмъ съ Дегазомъ, которому онъ обязанъ лучшими сторонами своихъ произведеній. Тѣмъ не менѣе нѣкоторыми своими картинами онъ умѣлъ не только понравиться публикѣ, но и удовлетворить художниковъ.

Наконецъ послѣ того, какъ глаза такъ долго смотрѣли въ свѣтъ, наступилъ моментъ, когда имъ отъ свѣта стало больно. Отъ солнечныхъ лучей, изъ освѣщенныхъ электричествомъ салоновъ художники устремились подъ сѣнь вечера, чувствуя себя лучше всего въ часъ сумерекъ, когда на предметы опускается сѣрая вуаль. *Казенъ* никогда не писалъ солнце, день, голубое небо. Его свѣтиломъ была луна, серебристымъ свѣтомъ озаряющая пейзажъ. А еще болѣе любилъ онъ звѣзды, мерцающія, подобно небольшимъ серебрянымъ свѣтлячкамъ, на темно-голубомъ небосводѣ. Такъ точно повѣствовалъ и *Ренэ Бильоттъ* о томъ часѣ, когда луна бросаетъ осторожно свои первыя дрожащія серебристые лучи на сѣро-зеленый лугъ, на тихую пристань или на пустынный берегъ, окутанный голубоватой дымкой.

Наиболѣе виднымъ представителемъ темнаго стиля въ области импрессіонизма былъ *Эженъ Каррьеръ*. Импрессіонисты писали ясный

день и капризы искусственнаго освѣщенія. Каррьеръ живетъ исключительно въ сумеркахъ, въ темнотѣ. Его живопись—продолженіе живописи Рибо, но съ извѣстнымъ оттѣнкомъ, сообщить который ему могъ только импрессіонизмъ. У Рибо темнота не прозрачная, грязноватая. Каррьеръ же пишетъ темноту, которая дышитъ и живетъ: точно глазъ, ослѣпленный свѣтомъ, смотритъ въ сумерки. А среди этого пепельно-сѣраго тумана разыгрываются сцены, которыя также могли быть написаны только послѣ того, какъ импрессіонисты научились схватывать самыя мгновенныя явленія. Каррьеръ былъ прозванъ современнымъ изобразителемъ Мадонны. Этотъ эпитетъ въ самомъ дѣлѣ недурно характеризуетъ одну сторону его творчества. Въ его центрѣ стоитъ тема: мать и дитя. Какъ тонко переданы эти сцены! Прежнія картины изъ дѣтской жизни были сообщеніями о томъ, что дѣлаютъ позирующія дѣти по предписанію художника. Каррьеръ пытался зафиксировать такія непосредственныя движенія и оттѣнки выраженія, какія до него никѣмъ не были воспроизведены. Онъ изображаетъ, какъ ребенокъ раскрываетъ сонные глазки, какъ онъ жадно ищетъ губами грудь матери, какъ онъ смотритъ безсмысленно передъ собой, какъ маленькій щенокъ, какъ онъ смѣется или ликуетъ не извѣстно почему, какъ онъ пухленькими рученками обхватываетъ шею матери, какъ онъ къ ней прижимается не изъ любви, а только въ виду исходящей отъ нея животной теплоты, ибо мать для него печь для выведенія цыплятъ. Животнымъ является и мать. Она — самка, оберегающая своихъ дѣтенышей. Инстинктивно, ничего при этомъ не чувствуя и не думая, раскрываетъ она грудь. Инстинктивно прижимаетъ она губы къ губамъ ребенка, какъ кошка, лижущая котенка. Или она заснула, обезсиленная, переутомленная, держа ребенка на колѣняхъ, какъ львица, которая немедленно встанетъ на его защиту при малѣйшемъ намекѣ на опасность. Въ другихъ картинахъ Каррьеръ изобразилъ пробужденіе души, процессъ зарожденія сознанія. Мальчуганъ, весь съежившійся отъ прилежанія, чертитъ карандашемъ каракули на бумагѣ. Дѣвочка, постарше, съ чувствомъ удовлетворенія сравниваетъ написанныя ею буквы съ прописью. Мальчикъ, во время урока музыки, смотритъ напряженно на ноты и неувѣренно берется за смычокъ. Другой читаетъ. Рука и губы механически, медленно слѣдятъ за буквами. Такія темы изображалъ не одинъ художникъ. Но какими поверхностными кажутся ихъ картины рядомъ съ удивительнымъ анализомъ Каррьера! «Когда искусство берется за самыя истасканныя темы, — замѣтилъ Ницше,— оно проявляется наиболѣе отчетливо!»

Въ цѣломъ рядѣ другихъ картинъ Каррьеръ съ такимъ же мастерствомъ изображалъ тупое раздумье, тяжелый сонъ, внезапное пробужденіе отъ грёзъ или механическія, автоматическія движенія.

Женщина вяжетъ или причесывается, или вытирается послѣ купанья, или развязываетъ корсетъ. Или она спитъ. Голова опустилась на столъ. Вяло, безжизненно повисли руки. Въ передачѣ такихъ состояній Каррьеръ былъ великимъ мастеромъ. Это не жанровыя картины, не позы модели, а произведенія, напоминающія «Ночь» Микель-Анджело: то сонъ, тяжелый, давящій, обезсиливающій тѣло,

оглушающій его, разметывающій безвольные члены во всѣ стороны. Наиболѣе яркимъ примѣромъ передачи такихъ темныхъ чувствъ, пронизывающихъ тѣло, подобно электрической искрѣ, является «Театръ въ Белльвиль» Каррьера. Странное чувство охватываетъ васъ въ такомъ народномъ театрѣ, при видѣ этихъ зрителей, еще не зараженныхъ буржуазной блэзированностью. Когда на сценѣ происходитъ что-нибудь очень трогательное или ужасное, какой-нибудь необычайный эффектъ, посмотрите, какъ эта публика реагируетъ, какъ она наклоняется впередъ или вскакиваетъ, плачетъ, настораживается или смотритъ широко-рыскрытыми глазами. Сотни людей сливаются воедино, одна у нихъ душа, одно сердце. Идя по стопамъ Домье, Каррьеръ сумѣлъ передать на своей картинѣ съ поразительной силой подобное явленіе массоваго гипноза.

Могъ ли изобразитель столь неопредѣленныхъ, безсознательныхъ психическихъ состояній стать портретистомъ? Могъ ли онъ уловить духовную сущность выдающихся людей? Портреты Каррьера во всякомъ случаѣ первоклассные психическіе документы. Слѣдуетъ помнить: люди позируютъ не только у фотографа, но и когда художникъ пишетъ ихъ портретъ. Портреты, которые изображали бы человѣка такимъ непосредственнымъ, какъ будто онъ чувствуетъ, что никто за нимъ не слѣдитъ, вообще большая рѣдкость. А вѣдь только такіе портреты, которые улавливаютъ безсознательное въ человѣкѣ, воспроизводятъ его душу въ ея истинномъ видѣ. Вмѣсто стереотипныхъ позъ дается основная нотка личности. Каррьеръ передаетъ именно эту основную нотку. Взгляните на этого молодого эластичнаго господина съ горящими черными глазами и сѣдыми, словно напудренными, волосами!. Въ памяти немедленно воскресаетъ галантный вѣкъ, воскресаютъ слова, которыми Ж. Зандъ описала своего дѣдушку. «Мой дѣдъ былъ красивъ, элегантенъ, изысканно одѣтъ, надушенъ, веселъ, любезенъ и нѣженъ до самой своей смерти». Все, что заключено для насъ въ имени «Эдмонъ Гонкуръ», воплотилось въ картинѣ Каррьера. Или посмотрите на стройнаго, худого, какъ духъ, господина съ лицомъ страдающаго Христа, прижимающагося къ дочкѣ, словно ему холодно. Только Альфонсъ Додэ могъ быть такимъ. Или взгляните на этого молодца съ черепомъ Сократа, маленькими потускнѣвшими отъ абсента глазами, щетинистой бородой и чувственными губами, въ которыхъ живетъ такая ненасытимая жажда красоты! Этотъ портретъ Верлена вскрываетъ сущность поэта лучше пространной біографіи. Какъ разъ та нѣжно-сѣрая сумеречность, въ которую Каррьеръ погружаетъ свои фигуры, служитъ ему важнымъ средствомъ устранить все несущественное, передать въ сконцентрированномъ видѣ только то, что характерно.

До сихъ поръ развитіе французской живописи можно было легко обозрѣть и понять.

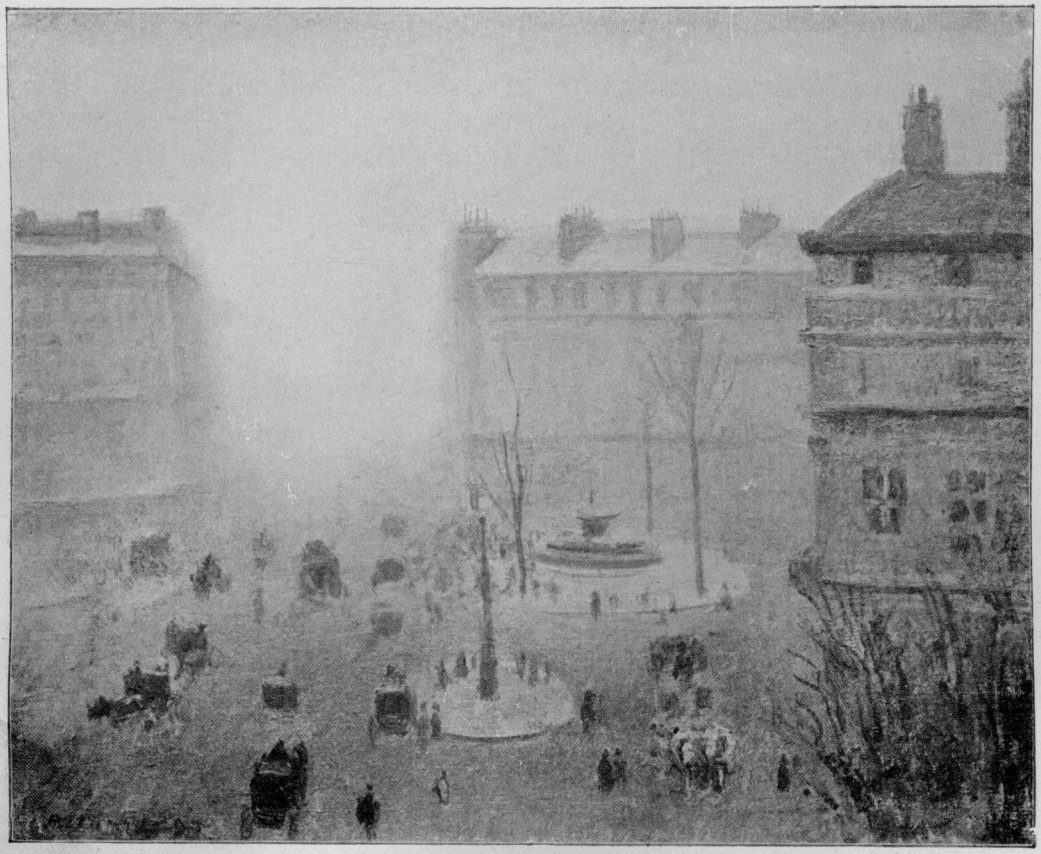
Придерживаясь принципа раздѣленія труда, художники разрабатывали проблемы, заключавшіяся въ твореніяхъ импрессіонистовъ. Они писали сначала свѣтъ дня, потомъ капризы искусственнаго освѣщенія и, наконецъ, вуаль сумерекъ. Въ продолженіе двухъ десятилѣтій лучшіе изъ нихъ изучали вліяніе разныхъ видовъ освѣщенія на цвѣта.

Трудно найти такую объединяющую точку зрѣнія для дальнѣйшаго развитія французскаго искусства.

Кажется, будто на передній планъ выдвинулись тенденціи, съ импрессіонизмомъ ничего общаго не имѣющія, при чемъ это различіе замѣчается какъ въ выборѣ темъ, такъ и въ стилѣ. Импрессіонизмъ былъ жизнерадостнымъ искусствомъ современности. Если раньше художники могли воспроизводитъ только нѣкоторыя явленія современной жизни, такъ какъ иначе получился бы диссонансъ между новыми темами и старой красочной концепціей, то вмѣстѣ съ импрессіонизмомъ вторглась въ живопись вся современная дѣйствительность. Послѣ того, какъ было разрушено обаяніе картинной галлереи, все подлежало художественному воспроизведенію. Художники стояли съ трепетомъ и содроганіемъ передъ жизнью, столь богатой, что ее цѣликомъ не постигнешь. Мане научилъ ихъ видѣть новыя прекрасныя явленія, мимо которыхъ они прежде проходили равнодушно. И вотъ художники задались мыслью претворить въ краски и свѣтъ все содержаніе вѣка. Искусство стало грандіознымъ orbis pictus.

Это жизнерадостное мірское настроеніе оставляло однако безъ вниманія другіе запросы духа. Вѣдь въ концѣ-концовъ мы живемъ не только въ томъ мірѣ, который мы воспринимаемъ глазами. Въ нашей душѣ тоже цѣлый міръ, и мы любимъ уноситься на крыльяхъ фантазіи въ далекіе отъ земли края, въ исчезнувшія царства красоты. Было такъ естественно, если послѣ того, какъ былъ утоленъ интересъ къ дѣйствительности, снова вспыхнетъ и тоска по всему трансцендентальному. Сюда присоединилось еще одно обстоятельство. Достоинства каждаго искусства являются вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы его недостатками. Импрессіонизмъ открылъ воздухъ и потому отрицалъ линію, ибо въ атмосферѣ контуръ расплывается. Онъ открылъ свѣтъ и потому отрицалъ до извѣстной степени краски, ибо свѣтъ растворяетъ краски, разлагаетъ красочную плоскость на конгломератъ разноцвѣтныхъ сверкающихъ пятенъ. Такъ произошло, что многія импрессіонистическія картины кажутся издали неяснымъ хаосомъ расплывающихся утонченно-нюансированныхъ тоновъ. И вотъ пробудилось желаніе придать картинамъ свова большую декоративность выявленіемъ линій, ясной компановкой красочныхъ комплексовъ.

Двое изъ художниковъ предыдущаго поколѣнія оказали въ этомъ отношеніи значительное вліяніе. Одинъ изъ нихъ, *Гюставъ Моро*, былъ чудакъ, черпавшій вдохновеніе не изъ жизни, а изъ книгъ и художественныхъ произведеній. Древніе поэты доставляли ему темы, примитивы-художники — форму и краски. Современность напоминаютъ только тѣ черты рафинированности, которыя онъ вносилъ въ старыя легенды. Современностью отзывается и та gourmandise, съ какой онъ смаковалъ очарованіе архаическаго искусства. Для воспроизведенія изысканныхъ темъ, вычитанныхъ у старыхъ поэтовъ, онъ воспользовался изящнѣйшими камешками, отшлифованными старыми мастерами. Въ настоящее время мы едва ли будемъ очень высокаго мнѣнія о всѣхъ этихъ особенностяхъ, сдѣлавшихъ Моро въ концѣ XIX в., въ эпоху господства декаденса, любимцемъ эстетовъ. Ибо какъ ни изысканны



Писарро: *Avenue de l'Opera.*

Сислей: *Снѣгъ.*

Бастьенъ-Лепажъ: *Отдыхъ.*

Лерминтъ: *Косари.*

наклонности любителей, онѣ не въ силахъ оплодотворить искусство. Важнѣе вліяніе, оказанное Моро, какъ колористомъ. Моро былъ очень тонкимъ художникомъ въ духѣ примитивовъ. Иногда при видѣ его картинъ кажется, будто идею ему внушили красивые тона, положенные рядомъ на палитрѣ, или крылышко бабочки или калейдоскопическое мерцаніе подъ микроскопомъ. Пусть пылающія краски, положенныя имъ рядомъ, соотвѣтствуютъ болѣе красочному чувству кватроченто, чѣмъ современному: то обстоятельство, что послѣ эпохи односторонне развиваемыхъ люминистическихъ тенденцій Моро снова пріучилъ глазъ къ красивому чередованію красочныхъ плоскостей, было чревато многими послѣдствіями. Послѣ картинъ, состоявшихъ исключительно изъ тонкихъ, отъ свѣта полученныхъ, оттѣнковъ, люди съ удовольствіемъ прислушивались въ звучнымъ, мощно сопоставленнымъ красочнымъ аккордамъ.

Второй изъ упомянутыхъ художниковъ *Пювисъ де Шаваннъ* пользовался въ 90-хъ годахъ успѣхомъ, потому что сообщилъ стѣнописи, предпочитавшей въ эпоху натурализма также темы изъ современной жизни, снова характеръ торжественности, неотмірности и внѣвременности. Онъ изображаетъ, напр., св. Женевьеву, созерцающую тихой звѣдной ночью съ высоты монастыря спящій Парижъ. Или съ неба медленно спускаются богини, или среди торжественнаго пейзажа отдыхаютъ прекрасные люди, нагіе или въ внѣвременной одеждѣ. Стоитъ ему только прикоснуться къ полотну кистью, и вы точно унеслись въ вѣка Гомера, далеко отъ міра, далеко отъ шумной жизни большого города; вы точно дышите воздухомъ, вѣявшимъ надъ землей въ дни эллинской красоты. Но и въ данномъ случаѣ важнѣе содержанія картинъ былъ основной принципъ. Уже до Пювиса де Шаванна въ парижскомъ Пантеонѣ работало немало художниковъ. Они были убѣждены, что лучше всего разрѣшатъ стоящую передъ ними задачу, если перенесутъ въ область стѣнописи стиль, господствующій въ данную минуту въ области живописи масляными красками. Исходя въ своихъ картинахъ отъ Рафаэля или Караваджіо, они украшали и Пантеонъ, т.-е. въ своемъ родѣ эллинскій храмъ, стѣнными картинами, скорѣе пригодными для храма эпохи чинквеченто или эпохи барокко. Результатъ получился отчаянный. Какъ ни хороши картины въ отдѣльности, онѣ производятъ впечатлѣніе не украшеній, а лишь непріятнаго разрыва стѣны, такъ какъ ихъ линіи отнюдь не соотвѣтствуютъ строгимъ линіямъ колоннъ, а ихъ тяжеловатая маслянистость — свѣтлой ясности помѣщенія.

Пювисъ де Шаваннъ первымъ понялъ, что, украшая какое-нибудь помѣщеніе, художникъ обязанъ прежде всего сообразоваться съ его стилемъ. Вотъ почему въ его фрескахъ нѣтъ ничего выпуклаго, округлаго, нѣтъ волнистыхъ линій, арокъ и кривыхъ, вотъ почему его фрески составлены исключительно изъ горизонтальныхъ и вертикальныхъ линій, строго соотвѣтствующихъ линіямъ колоннъ и архитравовъ. И подобно тому, какъ линіи тщательно приспособлены къ линіямъ зданія, такъ краски приведены въ соотвѣтствіе съ условіями освѣщенія Пантеона. Подобно самому помѣщенію, картины Пювиса де Шаванна словно пронизаны тонкимъ сѣрымъ свѣтомъ. Благодаря такому при-

способленію къ архитектурѣ Пювисъ де Шаваннъ достигаетъ удивительной эффектности. Трудно выразить словами, съ какимъ удовольствіемъ переходитъ глазъ отъ колоннъ къ этимъ строгимъ фигурамъ, стоящимъ прямо, какъ колонны. Трудно описать словами, какое пріятное впечатлѣніе производятъ эти свѣтло-сѣрыя краски, приспособленныя къ помѣщенію. Раньше архитектура и живопись шли каждая своей дорогой. XIX ст. породило рядъ обособленныхъ искусствъ, жившихъ отдѣльной самостоятельной, жизнью и болѣе или менѣе процвѣтавшихъ. Пювисъ де Шаваннъ сдѣлалъ лишь одно: свой стиль онъ приспособилъ къ стилю зданія, въ отношеніи рисунка въ томъ смыслѣ, что строилъ свои картины на основѣ прямого угла, а въ отношеніи колорита тѣмъ, что выдерживалъ ихъ въ свѣтлыхъ тонахъ. Но поступая такъ, онъ формулировалъ новый принципъ. Онъ первый снова напомнилъ о понятіи «единый памятникъ искусства», напомнилъ о томъ забытомъ фактѣ, что должна быть гармонія между картиной и помѣщеніемъ, что картина выполнитъ свою задачу быть украшеніемъ для помѣщенія только въ томъ случаѣ, эсли станетъ частью единаго архитектурнаго искусства.

Никто не подчеркнулъ орнаментально-декоративную идею такъ рѣшительно, какъ Пювисъ де Шаваннъ.

Ни Моро, ни онъ не могли однако стать непосредственными образцами для молодежи. У Моро господствовала мозаичная пестрота кватраченто, тогда какъ современный колоризмъ могъ покоиться, естественно, только на базѣ импрессіонизма. А Пювисъ де Шаваннъ писалъ стѣнныя картины, тогда какъ современный человѣкъ отличается подвижностью: онъ долженъ сохранить за собой свободу, чтобы сегодня жить здѣсь, а завтра—тамъ. Въ центрѣ современнаго творчества можетъ, слѣдовательно, стоять только картина подвижная, станковая, а не картина, сросшаяся съ стѣной. Все же нѣкоторый косвенный толчокъ могли дать молодежи произведенія обоихъ этихъ художниковъ, хотя такой же толчокъ она могла получить въ сущности и отъ любой японской гравюры въ краскахъ. Ибо въ томъ и заключается достопримѣчательность японскаго искусства, что оно совмѣщаетъ самыя разнообразныя качества, позволяя каждому брать отъ него нѣчто иное. «Въ живописи,—писалъ въ 1777 г. японскій ученый Шусанъ.—существуетъ теченіе, называемое натуралистическимъ, которое стремится изображать цвѣты и растенія, рыбы и насѣкомыя такими, какими они являются на самомъ дѣлѣ. Это особый стиль и такой, который вовсе не достоинъ пренебреженія. Но такъ какъ онъ хочетъ передавать формы вещей, не считаясь съ правилами искусства, то онъ не болѣе, какъ общее мѣсто и не является признакомъ хорошаго вкуса. Въ древнія времена художники, напротивъ, высоко цѣнили искусство контура и законы вкуса, не подражая рабски формамъ природы». Никогда въ японскихъ картинахъ рисунокъ и краски не принесены въ жертву свѣту. Если импрессіонизмъ растворилъ всѣ линіи, то изъ японскихъ гравюръ можно было научиться возстанавливать красивую гармонію между краской и рисункомъ, жертвовать близостью къ природѣ ради болѣе цѣльнаго и яснаго впечатлѣнія. Подобно тому,

какъ у японцевъ раньше научились импрессіонистической концепціи, такъ теперь могли они научить и декоративной живописи. Эта декоративная точка зрѣнія стоитъ въ настоящее время, повидимому, въ самомъ дѣлѣ на первомъ планѣ. Картины не должны производить впечатлѣнія дыры въ стѣнѣ, не должны издали казаться свѣтлымъ хаосомъ въ золотой оправѣ. Онѣ должны быть украшеніемъ, должны радовать глазъ красивымъ сочетаніемъ симфонически-созвучныхъ красочныхъ пятенъ, онѣ должны вмѣстѣ съ тѣмъ гармонически приспособляться къ характеру помѣщенія.

Поль Гогенъ — первый изъ этихъ прошедшихъ школу импрессіонизма художниковъ, поставившихъ живописи новыя декоративныя цѣли. Онъ получилъ отъ природы въ даръ удивительное чувство созвучія красивыхъ красокъ, того созвучія, которому мы удивляемся при видѣ старыхъ церковныхъ оконъ или наивно-увѣреннаго рисунка деревенскихъ ткачей. Подобныя явленія интересовали его уже въ первыхъ картинахъ. Въ Бретани онъ писалъ пестрыя веселыя одежды, которыя крестьяне носятъ въ праздничные дни или во время процессій. А потомъ онъ открылъ сверкающій тропическій міръ, гдѣ люди въ пестрыхъ одѣяніяхъ образуютъ вмѣстѣ съ деревьями и цвѣтами какъ бы рисунокъ красиваго ковра. Въ 1887 г. Гогенъ отправился на Мартиникъ, а потомъ на островъ Таити. Если онъ изображалъ дикарей — маорійцевъ, то это несущественно. Зато его манера все сводить къ орнаментальнымъ красочнымъ цѣнностямъ произвела огромное впечатлѣніе. Публика изумлялась при видѣ того, какъ его картины пылали и сверкали такъ сказать извнутри ихъ самихъ, и однако все вмѣстѣ съ тѣмъ отличалось тихимъ гобелено-образнымъ спокойствіемъ, она изумлялась при видѣ того, какія смѣлыя, на видъ совершенно невозможныя комбинаціи придумывалъ художникъ, и какъ тѣмъ не менѣе все соединялось въ восхитительные аккорды, не производя впечатлѣнія яркости и пестроты. Почему, напр., желтый цвѣтъ гармонируетъ съ краснымъ только въ извѣстномъ оттѣнкѣ, тогда какъ онъ долженъ имѣть совсѣмъ иной оттѣнокъ, чтобы гармонировать съ голубымъ цвѣтомъ, мы словами сказать не можемъ, такъ какъ въ самую глубь оптическихъ эффектовъ мы словами проникнуть не въ состояніи. Но насколько все это вліяетъ на жизнь, видно изъ того факта, что всѣ тѣ комбинаціи цвѣтовъ, которыя нынѣ въ ходу въ обстановкѣ комнатъ или дамскомъ туалетѣ, стали возможными лишь послѣ того, какъ ихъ словарь былъ созданъ великими художниками.

Морисъ Дени, *Боннаръ*, *Вюйяръ*, *Валлотонъ*, *Ибельсъ*, *Руссель* каждый по своему характерны для этихъ новыхъ декоративныхъ тенденцій. На выставкахъ ихъ картины часто не производятъ надлежащаго впечатлѣнія. Глазъ отказывается на мгновеніе принимать впечатлѣнія, когда послѣ хорошихъ станковыхъ картинъ останавливается на произведеніяхъ, похожихъ не на картины, а на гобелены. Но если вы мысленно повѣсите эти картины въ соотвѣтствующемъ помѣщеніи, созданномъ руками, напр., Ольбриха, ванъ де Вельде или Іосифа Гоффмана, то для васъ станетъ яснымъ, какую цѣль здѣсь ставили себѣ художники. То старая извѣстная исторія: сколько бы мы

ни вѣшали въ комнатахъ картины, которыя сами по себѣ прекрасны, не получается того настроенія, которое охватываетъ насъ, когда мы стоимъ въ одномъ изъ помѣщеній давно минувшихъ временъ, еще не знавшихъ передвижныхъ картинъ. Нѣтъ гармоническаго содѣйствія отдѣльныхъ прекрасныхъ предметовъ. Конечно, достигнуть такого впечатлѣнія путемъ картинъ, которыя не составляютъ органической части помѣщенія, вообще трудно. Все же приблизиться къ этой цѣли возможно. Въ каждой квартирѣ можно имѣть комнату, гдѣ обои, мебель и картины гармонически дополняютъ другъ друга. Какъ части такого единаго архитектурнаго искусства и должны быть разсматриваемы картины Дени, Боннара и Вюйяра и притомъ — это надо подчеркнуть въ виду аналогичныхъ попытокъ, которыя дѣлались въ Англіи — какъ часть строго-современнаго искусства, а не такого, которое внѣшнимъ образомъ подражаетъ стилю былыхъ эпохъ.

Въ другихъ странахъ это декоративное теченіе привело къ красочной грубости. Чтобы картины дѣйствовали на большомъ разстояніи, скромныя произведенія были замѣнены кричащими плакатами. Молодые французскіе художники никогда не теряли культурнаго чутья. Ихъ живопись выстраивается на фундаментѣ люминистическихъ завоеваній импрессіонизма, при чемъ они перерабатываютъ новыя открытыя импрессіонистами красочныя цѣнности въ свободныя красочныя симфоніи, подчиняя ихъ идеѣ декоративной живописи.

Труднѣе примириться съ произведеніями нео-импрессіонизма, теорію котораго обосновалъ покойный *Сера*. Его главными представителями являются *Синьякъ*, *Кроссъ*, *Люсъ и Вальта*. Декоративное впечатлѣніе, дѣйствующее на значительномъ разстояніи, покупается здѣсь очень существенной уступкой. Картины нео-импрессіонистовъ эффектны еще на разстояніи десяти метровъ, когда другія картины уже не производятъ никакого впечатлѣнія. И однако онѣ отталкиваютъ любителя, который охотно беретъ картину въ руки, чтобы насладиться красотою мазка, красотой фактуры.

Средство, которымъ достигается эта цѣль, пунктація, производитъ пока-что непріятное впечатлѣніе. Пятна, сопоставленныя рядомъ въ духѣ вышивки или мозаики, сообщаютъ картинамъ нѣчто безпокойное, пятнистое. И однако этотъ методъ не нашелъ бы столькихъ сторонниковъ, если бы не имѣлъ за собой вѣскихъ данныхъ. Въ этихъ картинахъ чувствуются въ самомъ дѣлѣ жизнь, мерцаніе, блескъ, трепетъ, немыслимыя безъ разложенія красочной плоскости. Не слѣдуетъ къ тому же забывать, что нео-импрессіонизмъ еще не вышелъ изъ поры поисковъ, еще не вполнѣ созрѣлъ. Если удастся лучше завуалировать техническую процедуру, — а на эту возможность указываютъ картины Вальта и Люса, — придется сознаться, что эти художники своимъ принципомъ разложенія цвѣтовъ значительно повысили наше красочное чувство и что они, хотя и съ другого конца, пытались успѣшно подойти къ рѣшенію проблемы декоративной живописи.

Въ этомъ и заключается значеніе французовъ.

Обозрѣвая французскую живопись XIX в., невольно вспоминаешь итальянцевъ XVI в. Итальянцы эпохи чинквеченто разрѣшили съ

классическимъ совершенствомъ всѣ проблемы, выставленныя великимъ вѣкомъ. Правда, не было среди нихъ Дюрера. Хотя послѣдній и былъ ихъ ученикомъ во всѣхъ формальныхъ вопросахъ, въ его твореніяхъ есть нѣчто такое, что уже выходитъ за рамки чисто эстетическаго впечатлѣнія и обращается непосредственно къ душѣ. Такъ и въ XIX в. нѣкоторые германскіе художники не нашли себѣ во Франціи художника равноцѣннаго. Все, что призываетъ къ мечтамъ, чуждо французскимъ художникамъ. Они обращаются не къ душѣ, а исключительно къ глазу. По ихъ мнѣнію единственная цѣль искусства—доставлять развитому зрѣнію сочетаніемъ красивыхъ красокъ праздничное зрѣлище. Тотъ, чей глазъ недостаточно развитъ, легко обвинитъ ихъ въ безсердечности, въ недостаткѣ глубокаго чувства. Ими всѣми владѣетъ холодный, разсчитывающій, чисто математическій умъ. Они ставятъ себѣ ту или иную проблему, и эта проблема разрѣшается ими безъ остатка въ картинѣ съ убѣдительной силою доказательства. Но именно потому, что французы такъ хорошо уяснили себѣ чисто эстетическую сторону искусства, занимаютъ они такое важное мѣсто въ развитіи новѣйшей живописи. Именно благодаря тому, что они находили для каждой проблемы увѣренной рукой сжатый, классически-формулированный отвѣтъ, стали они — подобно итальянцамъ эпохи Дюрера — великими учителями всѣхъ другихъ націй.

ДОМЬЕ: Прокуроръ.

Италія и Испанія.

ФОРТУНИ: Любитель книгъ.

Въ настоящее время Италія, когда-то классическая страна искусства, не играетъ въ художественномъ отношеніи никакой роли. Если когда-то здѣсь царилъ, подобно force majeure, эстетическій вкусъ, то нынѣ воцарилась самая предосудительная безвкусица. Говоря о современной Италіи, имѣешь обыкновенно въ виду одного только художника. Но даже и онъ, выдерживающій сравненіе съ выдающимися художниками другихъ странъ, родился не въ Италіи, а за ея границей, на австрійской почвѣ. Поэтому еще большой вопросъ, можно ли его вообще причислять къ итальянскимъ художникамъ.

«Я знаю, что у меня были отецъ и мать и что имъ заблагоразсудилось свить себѣ гнѣздо въ Арко въ тридентинской области. Мать я помню, ее я вижу мысленно: она высокаго роста, и идетъ усталой походкой. Когда она умерла, ей не было еще 29 лѣтъ. Отецъ рѣшилъ поселиться со мной въ Миланѣ, гдѣ жили его сынъ и дочь отъ перваго брака. Сынъ еле кормился, имѣя парфюмерный магазинъ, сестра его вела хозяйство. Рѣшеніе отца было изъ неудачныхъ. Дѣла шли все хуже. Отецъ и сынъ эмигрировали, оставивъ меня на попеченіе сестры. Сестра каждое утро рано уходила, оставляла мнѣ немного пищи и возвращалась только поздно вечеромъ. Мансарда, въ которой мы жили, имѣла наверху два маленькихъ окна, даже когда я становился на столъ, я могъ видѣть только небо. Поэтому я не любилъ оставаться одинъ. Часто меня охватывалъ невыразимый ужасъ. Я выходилъ на лѣстницу, откуда въ четырехугольное окно былъ виденъ длинный рядъ крышъ и колоколенъ, а далеко внизу —

маленькій дворикъ. Въ продолженіе многихъ мѣсяцевъ стоялъ я у этого окна и нѣкоторое время все ждалъ отца, сказавшаго мнѣ, что онъ скоро вернется. Но я никогда больше не видѣлъ его. Однажды утромъ, когда я смотрѣлъ въ окно, ни о чемъ не думая, до моего слуха долетѣлъ разговоръ сосѣдокъ. Онѣ болтали о комъ-то, который молодымъ человѣкомъ ушелъ пѣшкомъ изъ Милана во Францію, гдѣ совершилъ великіе подвиги. Для меня это было откровеніемъ. Итакъ: можно было уйти и пойти далеко. Мысль добраться до Франціи съ тѣхъ поръ меня не покидала. Наконецъ, въ одинъ прекрасный день я рѣшился. Когда сестра ушла, я спустился внизъ, зашелъ въ булочную, взялъ въ долгъ полфунта хлѣба и пустился въ путь, поѣдая свой хлѣбъ. Когда стало смеркаться, мысль о приближающейся ночи испугала меня. Я усталъ, но шелъ все дальше. Небо покрылось черными тучами. Я колебался между страхомъ передъ темнотою и усталостью. Побѣдила послѣдняя. Въ изнеможеніи упалъ я на краю дороги. Что было потомъ, я не знаю. Когда же послѣ продолжительнаго сна, я почувствовалъ, что меня трясутъ и поднимаютъ, я такъ намокъ, словно меня выудили изъ наполненнаго водою рва. Передо мною стояли крестьяне. Они спрашивали меня наперерывъ, кто я, куда я иду. Они сказали мнѣ, что по этой дорогѣ я никогда не дойду до Франціи. Пока что лучше мнѣ пойти съ ними домой, гдѣ я могу просохнуть и найти теплую постель. На другой день стали они обсуждать, какъ отправить меня домой. Я возсталъ противъ такого рѣшенія, и убѣдившись въ моей настойчивости, они заявили: «Мы оставимъ тебя у себя, бѣдная сиротка, но мы не богаты. Если ты хочешь остаться у насъ, то долженъ заняться чѣмъ-нибудь полезнымъ. И вотъ я сдѣлался свинопасомъ. Мнѣ тогда не было еще семи лѣтъ».

Такими словами разсказалъ самъ *Сегантини* исторію своего дѣтства. Эта пастушеская идиллія была прологомъ ко всѣмъ послѣдовавшимъ потомъ испытаніямъ. Нѣкоторое время онъ жилъ у своднаго брата въ Валь-Суганѣ, гдѣ тотъ имѣлъ колбасную. Потомъ онъ снова очутился на шеѣ у сестры въ Миланѣ. Она за это время вышла замужъ, открыла трактиръ, и здѣсь мальчикъ долженъ былъ стоять за прилавкомъ. Впрочемъ, не долго! Въ книгахъ одного исправительнаго для бездомныхъ дѣтей заведенія въ Миланѣ значится:

«Джіованни Сегантини, принятъ 9 дек. 1870 г., убѣжалъ 16 авг., снова приведенъ 1 сент. 1871 г., вышелъ въ 1873 г., занятъ въ сапожномъ отдѣленіи».

Въ этомъ заведеніи хранится и первое «произведеніе» Сегантини, портретъ тогдашняго наслѣдника Гумберта, нацарапанный имъ углемъ съ гравюры на стѣнѣ своей кельи. Такъ выяснились по крайней мѣрѣ наклонности упрямаго мальчика. Выпущенный изъ заведенія, онъ попалъ ученикомъ къ маляру Теттаманци. То былъ первый шагъ на пути къ карьерѣ художника. Покинувъ Теттаманци, Сегантини поступилъ ученикомъ въ классъ орнамента въ Брерѣ. Онъ сдѣлался рисовальщикомъ въ анатомической клиникѣ и принялся даже писать. Одной изъ его первыхъ картинъ является портретъ, изображающій Беатриче, хорошенькую сестру столяра Бугатти, въ фантастическомъ

костюмѣ, съ соколомъ на рукѣ. Эта дѣвушка сдѣлалась потомъ его женой, и въ 1881 г. молодая парочка устроилась въ мѣстечкѣ Пузіано на берегу озера Комо. Здѣсь прожили они 5 лѣтъ въ деревенскомъ уединеніи, вдали отъ большого города. Для художника и здѣсь было слишкомъ людно. Изъ равнины, изъ природы, которую любятъ туристы, устремился онъ наверхъ въ свободное царство горъ. Въ 1886 г. поселился онъ въ граубюденской деревушкѣ Savognin. Здѣсь и возникли тѣ произведенія, которыя на тогдашней выставкѣ произвели такое своеобразное впечатлѣніе, словно въ душной залѣ вдругъ повѣяло ледянымъ воздухомъ альпъ, или словно вы пьете изъ чистаго горнаго ручья.

Въ творчествѣ Сегантини произошелъ коренной переворотъ. Первоначально онъ былъ ловкимъ художникомъ, смѣло и увѣренно соединявшимъ сочныя, пышныя краски. Теперь онъ отбросилъ все, чему научился въ Академіи, и нашелъ въ себѣ самомъ выраженіе для своихъ мыслей и чувствъ. Разрѣженный холодный воздухъ горъ и сверкающіе снѣга, игру солнечныхъ лучей и тонкій ароматъ молодой зелени, вырастающей изъ каменистой почвы — все научился онъ передавать. Такова была та природа, куда онъ помѣщалъ человѣка; не какъ героя новеллистическихъ эпизодовъ, а какъ продуктъ земли, на которой онъ живетъ, человѣка, борющагося съ природой и растворяющагося въ ней.

Все выше тянуло его.

Все болѣе приближался онъ къ тому торжественному царству, гдѣ отмираетъ всякая жизнь, гдѣ природа говоритъ стихійными звуками, гдѣ все носитъ отпечатокъ сверхчеловѣчности, героичности. Съ 1894 г. Сегантини жилъ въ Малоѣ, въ энгадинскихъ городахъ, недалеко отъ увѣковѣченнаго Ницше Сильсъ-Марія. «Здѣсь слышнѣе всего могучіе аккорды природы,» — такъ описалъ онъ однажды самъ навѣянныя этой мѣстностью впечатлѣнія. «Скалистыя громады и вѣчные глетчеры сливаются съ нѣжной зеленью долинъ и темной зеленью сосновыхъ лѣсовъ. Голубое небо отражается въ маленькихъ озерахъ, болѣе голубыхъ, чѣмъ само небо. Лугъ вездѣ испещренъ кристалльными жилами-ручьями, журчащими внизъ между щелями скалъ. Всюду альпійскія розы и все полно гармоніи: отъ журчанія ручья и до звона колокольчиковъ стада, даже до жужжанія пчелъ».

О грандіозной красотѣ этой горной природы и должна была повѣствовать задуманная имъ для парижской всемірной выставки 1900 г. панорама Альпъ. «Мнѣ сорокъ лѣтъ; какъ художникъ я, кажется, изучилъ все на свѣтѣ и понялъ цѣну всего. Теперь, надѣюсь, я могу собраться съ духомъ, могу приблизиться къ высочайшей красотѣ и на свободѣ сотворить то, что мнѣ внушаетъ мой геній». Однако судьба рѣшила иначе. Большой триптихъ «Природа, жизнь и смерть» такъ и остался его послѣднимъ произведеніемъ. 18 сент. 1899 г. онъ поднялся въ сопровожденіи младшаго сына Маріо и русоволосой крестьянской дѣвочки Бабы (Baba), служившей ему моделью для столькихъ картинъ, на Овечью Гору, гдѣ на высотѣ ста метровъ надъ уровнемъ моря стоитъ одинокая хата, изображенная имъ на картинѣ «Смерть». И тутъ смерть взяла кисть изъ его руки. Напившись въ разгоряченномъ состояніи

Бенаръ: *Артистка Режанъ.*

Моро: *Орфей.*

Пювисъ-де-Шаваннъ: *Рыбакъ.*

плохой воды, онъ заболѣлъ воспаленіемъ брюшины и умеръ послѣ десяти дней мучительныхъ страданій. Въ воскресенье 1 окт. послѣ обѣда его похоронили на маленькомъ кладбищѣ въ Малоѣ.

Такова въ бѣглыхъ чертахъ жизнь Джіованни Сегантини.

Нынѣ мы уже не такъ восхищаемся имъ, какъ раньше. Прежде всего у насъ такое ощущеніе, словно смерть подошла къ нему во время, ибо нѣкоторыя изъ его болѣе позднихъ картинъ, напр. Богиня любви, Злыя матери, Источникъ зла, были довольно таки посредственны. Поэтическія темы были не въ его духѣ, и быть можетъ, если бы онъ пошелъ дальше на этомъ пути, онъ сдѣлался бы слабымъ подражателемъ Бёрнъ-Джонса. Далѣе: нельзя отрицать, что при оцѣнкѣ альпійскихъ пейзажей Сегантини существенную роль играло интересное содержаніе. Художнику всегда легче прославиться, если онъ воспроизводитъ новую область темъ. Такъ было съ Мёнье. Его скульптуры изъ рабочей жизни произвели впечатлѣніе прежде всего потому, что тема ихъ была такая смѣлая. Такъ было и съ Сегантини. Публика приходила въ восторгъ отъ красоты альпійскаго ландшафта подобно тому, какъ она насторожилась раньше, когда Беллерманъ повѣствовалъ о дѣвственныхъ лѣсахъ Южной Америки, или Освальдъ Ахенбахъ—о чудесахъ голубого грота. Лишь потомъ былъ поставленъ вопросъ, относятся ли эти художники къ числу великихъ творцовъ. И на этотъ вопросъ придется отвѣтить отрицательно, идетъ ли рѣчь о Мёнье или о Сегантини. Если раньше послѣдняго сравнивали съ Милле, то подобное сравненіе не совсѣмъ удачно. Ибо рядомъ съ произведеніями великаго мужика изъ Барбизона, обладавшаго искусствомъ упрощенія, бывшаго всегда торжественнымъ и монументальнымъ, картины Сегантини производятъ впечатлѣніе скорѣе жанра, чего-то мелочнаго. Сегантини не сумѣлъ подняться на тѣ высоты, гдѣ природа становится субстратомъ для выраженія чисто артистическихъ идей. Тѣмъ не менѣе его картины будутъ жить въ памяти потомства, какъ произведенія почтенныя. Въ горной природѣ есть что-то первобытное, есть стильное величіе. Надъ кристально-чистыми, сѣрыми, какъ сталь, озерами и свѣтло-зелеными, словно дрожащими отъ холода, лугами распростерто небо, какъ стальной куполъ. Въ ледяномъ мерцающемъ воздухѣ трепещетъ отъ холода молодая листва. Сверкаютъ глетчеры, искрится снѣгъ.

А такъ какъ Сегантини облекалъ дѣловито, безъ фразъ, въ краски то, что видѣлъ, то отъ его картинъ—какъ бы безъ содѣйствія съ его стороны—вѣетъ чѣмъ-то первобытно-героическимъ.

Необходимо далѣе отмѣтить нѣсколько художниковъ, итальянцевъ по происхожденію, не безъ таланта приспособившихся къ особенностямъ парижской живописи.

Джіузеппе де Ниттисъ родился около Неаполя и умеръ въ 1884 г. въ Парижѣ. Онъ извѣстенъ главнымъ образомъ своими тонкими изображеніями парижской уличной жизни. Уголокъ бульвара, Площадь Согласія, Булонскій Лѣсъ, Елисейскія поля, иногда днемъ, съ цвѣтущими деревьями, пестрыми клумбами и элегантными экипажами, скользящими по асфальту, иногда вечерней порой, когда фонари выглядываютъ ослѣпительнымъ свѣтомъ сквозь ряды деревьевъ,—та-

ковы темы его картинъ. Насколько тонко переданы всѣ эти свѣтовыя настроенія, настолько прелестны фигурки, оживляющія его картины—дамы въ элегантныхъ костюмахъ, граціозныя дѣвочки-подростки, мужчины, разговаривающіе, прислонившись къ кіоску, гдѣ продаютъ газеты. «Де Ниттисъ—писалъ въ 1876 г. Кларти—изображаетъ современную парижскую жизнь, какъ аббатъ Галіани, этотъ остроумный италіанецъ, говорилъ по-французски, т.-е. лучше самихъ французовъ».

Джьованни Больдини, родившійся въ 1844 г. въ Феррарѣ, прославился главнымъ образомъ своими дамскими и дѣтскими портретами, порой слишкомъ банально-шикозными, зато часто поражающими остроуміемъ и блескомъ.

А что сказать о самой Италіи?

Венеція имѣла выдающагося художника въ лицѣ рано угасшаго *Фавретто*, изображавшаго въ своихъ картинахъ ту привлекательную эпоху, когда царица Адріатики праздновала праздникъ Рококо. Въ Неаполѣ вплоть до начала XX в. работалъ *Доменико Морелли*, очень остроумно превращавшій библейскія темы въ восточный жанръ, а до сихъ поръ тамъ еще работаетъ *Паоло Микетти*, авторъ чрезвычайно бравурныхъ картинъ. Правда, дальше чисто внѣшней бравурности современные итальянцы не идутъ. Ихъ живопись въ огромномъ большинствѣ случаевъ не болѣе, какъ привлекательный товаръ, разсчитанный на вкусы зажиточной публики, путешествующей по Италіи. До недавняго времени преобладалъ комическій жанръ. Смуглые мальчики и красные кардиналы, молодыя прачки, наклоняющіяся впередъ и показывающія икры, кавалеры эпохи Возрожденія въ сапогахъ à la Валленштейнъ и шуршащія шелкомъ дамы Ренессанса—таково неизмѣнное содержаніе ихъ картинъ. Потомъ художники придали новый покрой этому вышедшему изъ моды костюму. Они уже не разсказывали шутливые анекдоты, не ставили мелодрамы, не воспроизводили въ видѣ пейзажей указанныя въ Бедекерѣ мѣстности, а становились импрессіонистами или символистами, умѣло, какъ фокусники, разыгрывая мелодіи новѣйшаго искусства. По ночнымъ полянамъ пробѣгаетъ, какъ у Казена, дрожащее лунное сіяніе. Лампы съ краснымъ абажуромъ наполняютъ, какъ у Бенара, тихія комнаты кроткимъ мечтательнымъ свѣтомъ. Дамы сидятъ, какъ у Дюэза, на террасахъ, или гуляютъ, какъ у англійскихъ прерафаэлитовъ, мимо благоухающихъ лиліями полянъ. Или триптихи должны, какъ у Котте́ и Калькрейта, подсказать настроеніе сакральной торжественности. Въ техническомъ отношеніи все сдѣлано отлично, съ удивительнымъ мастерствомъ, съ ошеломляющей увѣренностью. Но нѣтъ за этой изящной маской души! Нѣтъ за этой кокетливой полировкой правдиваго и искренняго чувства. Никогда природа не передается во всей ея простотѣ, во всемъ ея величіи. Все искусственно приготовлено, подается съ вкуснымъ соусомъ, переводится на языкъ оперетки. Крестьянскія картины выдержаны не въ суровомъ духѣ Милле, а въ слащавомъ духѣ Бретона. Когда воспроизводится «интимный» пейзажъ, то лучи солнца должны непремѣнно улыбаться или дуться. Никогда дѣло не обходится безъ бенгальскаго огня, безъ дешевыхъ эффектовъ на манеръ Мейербера. Было бы поэтому

безцѣльно перечислять имена художниковъ, пытаться выяснить, чѣмъ разнится ломбардская группа отъ венеціанской, эмиліанская отъ тосканской, римская отъ неаполитанской.

Чіарди—ослѣпительный виртуозъ и однако все у него—клише. *Бецци* живописуетъ морскіе виды съ настроеніемъ, какъ шарманщикъ, всю жизнь наигрывающій одну и ту же мелодію. Все въ новыхъ варьяціяхъ повторяетъ *Тито* картину, доставившую ему успѣхъ въ молодости, и съ каждымъ разомъ рутиннѣе становится новый варіантъ. Пишется не мало картинъ, но нѣтъ художниковъ, которые служили бы искусству, есть только такіе, которые пользуются искусствомъ, чтобы творить для рынка.

Испанія—такая же истощенная страна, какъ Италія.

Свое рѣшающее слово она сказала въ XVII в. Потомъ она была настолько счастлива, что могла на рубежѣ XVIII и XIX в. назвать своимъ художника, болѣе всякаго другого имѣющаго права на почетный титулъ отца новѣйшей живописи—Франсиско Гойю. Послѣ этого страна, очевидно, обезсилѣла. Мадридскій Museo de arte moderno показываетъ съ ужасающей наглядностью, какой безплодной является въ художественномъ отношеніи нѣкогда гордая Испанія. Нѣтъ ничего оригинальнаго. Всюду только слабые отзвуки живописи, процвѣтающей въ другихъ европейскихъ странахъ. Сначала, какъ вездѣ, царитъ и здѣсь безжизненный классицизмъ: греческіе носы, позы учителей фехтованія, благородно лежащія складки—все пустое повтореніе правилъ Давида. Потомъ пустила нѣмецкая назарейская школа слабый ростокъ на испанской почвѣ. На этихъ произведеніяхъ вмѣсто испанскихъ именъ могли бы стоять и имена Овербека, Фейта или Шадова. Одновременно процвѣтала романтика итальянскихъ путешествій. Невыразимо жестко написанныя дѣвушки изъ Трастевере стоятъ, какъ у Л. Робера, подъ солнечными лучами, играющими вокругъ ихъ фигуръ.

Наконецъ, началось колористическое движеніе.

Выступилъ волшебникъ *Фортуни*, единственный почти изъ испанскихъ художниковъ послѣ Гойи стяжавшій международную славу. Онъ былъ, несомнѣнно, необычайнымъ фокусникомъ. Съ корректной тщательностью Мейссонье, оказавшаго на него во время его пребыванія въ Парижѣ въ 1866 г. рѣшающее вліяніе, соединялъ онъ что-то мерцающее, вспыхивающее, пикантное, чего не было въ чистенькихъ исправныхъ произведеніяхъ француза. Уже на первой его картинѣ, изображавшей кавалеровъ эпохи Рококо, разсматривающихъ гравюры въ богатомъ интерьерѣ, японское оружіе, ларцы въ стилѣ Возрожденія и позолоченныя рѣзныя деревянныя рамы были написаны съ великолѣпной увлекательностью. А въ картинѣ La Vicaria, изображающей свадьбу стараго франта съ красивой бѣдной дѣвушкой, казалось, ожилъ искрящійся міръ Рококо. Мастерская, которую себѣ устроилъ художникъ въ Римѣ, была музеемъ самыхъ изысканныхъ произведеній западнаго и восточнаго художественнаго ремесла. Онъ собиралъ все, что блеститъ и сверкаетъ,—восточные ковры, тяжелыя шелковыя

ткани, японскія вазы, мавританское оружіе, старые муранскіе стаканы. Въ такомъ мірѣ жилъ Фортуни, и этотъ міръ былъ содержаніемъ его искусства. Венеціанскія люстры, колонны изъ мрамора и порфира, статуэтки изъ бронзы и слоновой кости образуютъ обстановку на его удивительной картинѣ «Смотръ модели». Всѣми цвѣтами переливаютъ костюмы, отражаясь разноцвѣтными пятнами въ мраморѣ. Его картина «Репетиція»—самое яркое созданіе его сверкающей, какъ фейерверкъ, кисти. Онъ былъ акробатомъ палитры и въ этомъ отношеніи не имѣлъ себѣ равныхъ.

Послѣ смерти Фортуни испанская живопись раздѣлилась на два теченія. Въ мадридскомъ Museo de arte moderno вы встрѣтите всѣ грандіозныя историческія картины, двадцать лѣтъ тому назадъ обошедшія всѣ европейскія выставки: «Сумасшедшую Іоанну» *Прадильи*, «Обращеніе герцога Гандійскаго» *Карбонеро*, «Колокола Уэски» *Касадосъ*, «Послѣдній день Нумансіи» *Веры* и «Инесъ де Кастро» *Кубеля*. Раскрываются гробы; взбунтовавшіеся вассалы должны пасть ницъ передъ трупомъ королевы; побѣжденные герои вонзаютъ себѣ кинжалъ въ грудь. Евреи изгоняются, еретики предаются анафемѣ великимъ инквизиторомъ. Умираетъ Сенека. Неронъ стоитъ у тѣла скончавшейся Агриппины. Убійства, ядъ, висѣлица, кровь и разложеніе—таково содержаніе этихъ картинъ. Небогатое испанское государство потратило не мало денегъ на покровительство этой «высокой» исторической живописи. Эта живопись должна—какъ сказано въ предисловіи къ мадридскому каталогу—«пробуждать благородныя добродѣтели, напоминать о подвигахъ прошлаго». На самомъ дѣлѣ эти картины повѣствуютъ лишь о томъ и въ томъ же стилѣ, что въ 50-хъ годахъ было общимъ мѣстомъ въ парижской живописи. Деларошъ не сдѣлался лучше отъ того, что его причесали на современный ладъ.

Рядомъ съ этими гигантскими картинами висятъ мелочи. Играютъ гитарреросъ, пляшутъ махи, торреадоры кланяются, красавицы—дѣвушки молятся. Въ особенности Прадилья, кисти котораго принадлежатъ главнымъ образомъ историческія картины, писалъ такія темы съ изумительнымъ талантомъ. Но и лицомъ къ лицу съ его произведеніями необходимо напомнить, что есть разница между фокусомъ и художественнымъ произведеніемъ. А что касается другихъ художниковъ, то они въ сущности просто примѣняютъ жемчужно-калейдоскопическую манеру Фортуни не къ сюжетамъ изъ эпохи Рококо, а къ сценамъ изъ современной жизни.

Въ развитіи искусства XIX в. Испанія—пустыня. Правильность этого утвержденія нисколько не мѣняется отъ того, что за послѣднее время много говорили о двухъ испанскихъ художникахъ. Одинъ изъ нихъ—*Зулоага*. Когда онъ выступилъ, его привѣтствовали, какъ второго Гойю. Въ картинахъ этого самородка, бывшаго сначала торреадоромъ, возрождался, казалось, міръ тореросъ и махъ, труанесъ и вѣдьмъ. Удивлялись широкому, смѣлому мазку его кисти, находили интереснымъ, что онъ не вносилъ въ этотъ замкнутый міръ ничего чужого, ничего космополитическаго, находили стильной ту любовь къ правдѣ, съ какой онъ писалъ намалеванныя щеки и подрисованныя брови

своихъ проститутокъ, дешевый яркій варварскій блескъ ихъ костюмовъ. Но и въ данномъ случаѣ цѣнители находились во власти содержанія картинъ и, обращая вниманіе на этнографію, упустили изъ виду вопросъ о художественности. Въ эпоху, когда космополитическій жестъ все болѣе смѣняетъ національную нотку, легко прослыть индивидуальностью, разыгрывая изъ себя дикаря. Гойя нашелъ въ лицѣ Зулоаги, быть можетъ, и обладающаго крѣпкимъ кулакомъ подражателя, но не продолжателя.

Насколько Зулоага кажется натурой крѣпкой и здоровой, настолько рафинированнымъ является *Эрменъ Англада*. Кто пресытился здоровымъ, кто ищетъ необычныхъ наслажденій, тотъ можетъ ихъ найти, глядя на картины этого испанца, составляющаго изъ блѣдныхъ женщинъ въ нелѣпыхъ костюмахъ и обвѣянныхъ чувственной удушливостью пейзажей кричащія красочныя попури. Но нельзя закрывать глаза на то, что есть что-то безкровное, старчески-безсильное въ картинахъ, построенныхъ на смакованіи игры рѣдчайшихъ оттѣнковъ.

Ни одинъ изъ этихъ испанскихъ художниковъ, повидимому, не въ силахъ создать нѣчто новое, создать жизнеспособное здоровое искусство, и если бы не Франція, то можно было бы говорить объ упадкѣ латинской расы. Между тѣмъ, какъ до XVIII в. руководящая роль въ искусствѣ принадлежала романскимъ народамъ, въ XIX в., если не считать Франціи, являющейся для современности тѣмъ, чѣмъ Эллада была для античнаго міра,—чаша вѣсовъ значительно склонилась въ сторону германской расы.

Бельгія и Голландія.

ВАНЪ-ГОГЪ: Крестьянинъ.

Между Бельгіей и Франціей существовала въ XIX в. особо тѣсная связь. Исторія бельгійской живописи распадается поэтому на тѣ же главы, какъ и исторія французской. Разыгрывается та же пьеса, но только съ другими, не столь первоклассными исполнителями.

Прежде всего было важно, что великій художникъ ампира, Жакъ Луи Давидъ, вынужденный въ 1816 г., въ дни реставраціи, покинуть Францію за то, что въ конвентѣ голосовалъ за казнь короля, прожилъ послѣднія десять лѣтъ своей жизни въ Брюсселѣ. Въ брюссельскомъ музеѣ хранится не мало его картинъ, напр. портреты Марата и композитора де Вьеннъ. На бельгійцевъ Давидъ произвелъ очень большое впечатлѣніе. Въ особенности *Навезъ* (Navez) привлекаетъ въ своихъ портретахъ, а также въ своихъ картинахъ изъ античной жизни тѣмъ же рельефнымъ рисункомъ и той же металлической краской, какими отличаются творенія великаго француза.

Потомъ наступила пора господства исторической живописи, наиболѣе крупнымъ представителемъ которой во Франціи былъ Деларошъ. Одно время даже казалось, будто историческая живопись въ Бельгіи отвѣчаетъ національной потребности. Въ 1830 г. Бельгія стала само-

стоятельнымъ государствомъ. Такое государство нуждается въ искусствѣ, коренящемся въ національномъ прошломъ. Такое государство было какъ бы обязано создать, такъ сказать, галлерею предковъ, прославить дѣла старо-фламандской исторіи. А такъ какъ пышный колоритъ этихъ картинъ (отдаленно, положимъ) напоминалъ Рубенса, то публика увѣровала, что вмѣстѣ съ независимостью Бельгіи, вмѣстѣ съ Indépendance belge наступило и возрожденіе ея искусства.

Когда въ 1830 г. *Гюставъ Вапперсъ* выставилъ свою картину, изображающую, какъ бургомистръ ванъ-деръ-Верфъ во фремя осады Лейдена въ 1576 г. предлагаетъ голодающимъ жителямъ въ пищу свое собственное тѣло, его привѣтствовали, какъ второго Рубенса. Все въ этой картинѣ было въ самомъ дѣлѣ фламандскимъ—сюжетъ, праздничная, радостная красочность, блескъ бархата и шелка.

Къ Вапперсу примкнула цѣлая группа молодежи. Въ 1836 г. появилась картина *Никезъ де-Кейзера* «Битва при Куртрэ», *Анри Декэнъ* (Decaisne) закончилъ свою картину «Belges illustres», идеальное собраніе великихъ усопшихъ страны, на сцену выступилъ *Луи Галлэ* съ своей картиной «Отреченіе Карла V отъ престола», съ огромнымъ полотномъ, гдѣ въ пышной залѣ королевскаго дворца собрался придворный штатъ кавалеровъ и дамъ въ парчевыхъ и бархатныхъ костюмахъ. *Эдуардъ де Бьефъ* (Biéfve) пишетъ «Компромиссъ знати», договоръ, учиненный въ 1566 г. въ замкѣ Кюйленбургъ нидерландской аристократіей ради борьбы съ инквизиціей. А въ 1848 г. къ старшему поколѣнію присоединился достойнымъ образомъ *Эрнестъ Слингенейеръ* съ своей «Битвой при Лепанто».

На каждой выставкѣ объявлялось новое имя. Въ количественномъ отношеніи было тогда въ Бельгіи создано очень много.

А качество?

Кажется, никогда надежды, возлагавшіяся на видимый расцвѣтъ искусства, такъ мало не оправдались. Разсматривая эти историческія картины въ брюссельскомъ Musée moderne, вы не усмотрите въ нихъ ничего ни національнаго, ни вообще художественнаго. То было посредственное искусство, не имѣвшее ничего общаго съ независимостью Бельгіи, имѣвшее зато тѣмъ больше общаго съ школой Делароша.

Всѣ чувствительныя сцены изъ англійской и французской исторіи, которыя изображалъ Вапперсъ, воспроизводились до него во Франціи. Въ своихъ историческихъ жанрахъ де-Кейзеръ отличался отъ современныхъ ему французскихъ художниковъ Контъ и Гессъ только тѣмъ, что воспроизводилъ анекдоты изъ жизни *нидерландскихъ* художниковъ, Мемлинга и Рубенса. А Галлэ и Бьефъ были вообще лишь посредственными подражателями. Хотя они изображали величайшіе моменты исторіи Нидерландовъ, главное у нихъ—кресла и портьеры, костюмы и позы, взятые напрокатъ у Делароша. Все ихъ искусство было ничѣмъ инымъ, какъ театральнымъ представленіемъ съ красивыми костюмами и плохими актерами. Кажется глупой шуткой въ исторіи искусства, что именно эти въ дѣйствительности пустяки, выставленные въ 1842 г. въ Германіи, вызвали цѣлую эстетическую революцію, что именно этимъ идеаламъ молилось цѣлое поколѣніе нѣмецкихъ художниковъ.

Историческая живопись оказала вообще пагубное вліяніе въ томъ смыслѣ, что отнынѣ цѣль живописи стали усматривать въ разсказѣ. Подобно тому, какъ историческія полотна должны были изображать трагедію всемірной исторіи, такъ жанровыя картины должны были воспроизводить трагикомедію будничной жизни. Жанристы не имѣли поэтому права рисовать просто тотъ или иной уголокъ дѣйствительности. Они гонялись за самыми нелѣпыми темами, были клоунами публики, считали свою цѣль достигнутой, если содержаніе ихъ картинъ вызывало улыбку на устахъ посѣтителей выставки. А изобразить подобныя комедіи такъ, чтобы они производили впечатлѣніе непосредственной жизни, удается, естественно, только немногимъ, тѣмъ, которые принадлежатъ къ семьѣ Вилльяма Гогарта. Бельгійцамъ же не удалось подняться выше уровня не безъ труда скомпанованной живой картины. Подобно тому, какъ художники-историки выводили человѣчество, никогда не упускавшее изъ виду, что на него смотрятъ зрители, одѣвавшееся передъ зеркаломъ, заучившее каждое движеніе, такъ и жанристы передавали только гримасу, ликъ жизни, схваченный не въ его непосредственномъ выраженіи, а только въ его плохой театральной интерпретаціи.

На картинахъ *Маду* передъ нами только фарсы изъ народной жизни, отличающіеся къ тому же весьма не увлекательнымъ комизмомъ. Гренадеры, заигрывающіе съ горничными, старые маркизы, съ ужимкой и вмѣстѣ величественно нюхающіе табакъ, мальчики, которыхъ тошнитъ отъ первой выкуренной трубки, политики-обыватели, обсуждающіе въ трактирѣ передовую статью, пьяные, заснувшіе, сидя за столомъ, и своимъ храпѣніемъ вызывающіе смѣхъ другихъ посѣтителей,—вотъ нѣкоторыя темы его картинъ. *Адольфъ Дилленсъ*, менѣе грубо-комичный, изображалъ робкихъ ухаживателей, подносящихъ букеты своимъ дамамъ, молодыхъ дѣвушекъ, выслушивающихъ объясненіе въ любви и сконфуженно расправляющихъ при этомъ передникъ, почтенныхъ обывателей, изъ рукъ которыхъ порывъ вѣтра вырываетъ зонтикъ, и влюбленныхъ сапожниковъ, снимающихъ мѣрку для башмачковъ своихъ посѣтительницъ, начиная нѣсколько выше, чѣмъ слѣдуетъ. Словомъ, то же самое, что подносилось публикѣ въ нѣмецкихъ семейныхъ журналахъ 40-хъ годовъ. Живопись стала кукольнымъ театромъ, на сценѣ котораго прыгали маріонетки, книгой для чтенія, смѣшные разсказы которой приводили въ восторгъ взрослыхъ людей.

Рядомъ съ этими юмористами стояли филантропы, рядомъ съ представителями добродушно-улыбающагося оптимизма—обвинители, жестокой рукой указывавшіе на ужасы жизни. Въ особенности своеобразный *Антуанъ Вирцъ* (Wiertz), этотъ зашедшій въ міръ живописи Толстой, гремѣлъ противъ всего, что казалось ему позорнымъ пятномъ на лицѣ современной культуры. Странной достопримѣчательностью является этотъ Musée Wiertz въ Брюсселѣ! Кто любитъ прислушиваться къ филиппикамъ апостоловъ гуманности, будетъ съ интересомъ смотрѣть на эти картины, а кто любитъ бывать въ паноптикумѣ, тотъ тоже не будетъ разочарованъ. Вирцъ говоритъ о мно-

Больдини: *Портретъ.*

Сегантини: *Ave Maria*

Галлэ. *Послѣднія минуты Эгмонта.*

Фредерикъ. *Торговцы мѣломъ.*

гомъ такомъ, о чемъ можно было бы спорить на разныхъ конгрессахъ. Его картины «Сцена въ аду» и «Послѣдняя пушка» предвѣщаютъ проповѣдь Берты Зуттнеръ противъ войны. Картина «Мысли и видѣнія отрубленной головы» бичуетъ смертную казнь, какъ варварскій обычай, позорящій культурный народъ. Картина «Мнимый усопшій» рекомендуетъ лучше сжигать, чѣмъ хоронить трупы. Большое полотно «Голодъ, безуміе и преступленіе» обсуждаетъ вопросъ объ охранѣ материнства, а висящее рядомъ «Сгорѣвшее дитя» выдвигаетъ вопросъ о пріютахъ для безпризорныхъ. Картина «Любительница романовъ» трактуетъ о вредномъ вліяніи плохихъ книгъ на воображеніе молодыхъ дѣвушекъ. Словомъ, Вирцъ неистощимъ на передовыя статьи. Къ сожалѣнію, стиль, которымъ онъ пишетъ, стиль не очень образованнаго человѣка. Однажды Вирцъ написалъ nature morte (морковь и луковицу) и снабдилъ картину подписью: «Написано господиномъ Терпѣливымъ въ 15 уроковъ». Вирцъ хотѣлъ сказать, что для списыванія съ натуры нужно только тупое трудолюбіе, тогда какъ художникъ обязанъ выражать революціонныя и притомъ литературныя идеи. Подобная переоцѣнка идейной стороны живописи привела его, какъ въ Германіи Корнеліуса, къ совершенно небывалому въ исторіи искусства пренебреженію технической стороной картинъ. Только эпоха, утерявшая чувство истиннаго искусства, могла породить подобное чудовище.

Страсть разсказывать совершенно отвлекла бельгійскихъ художниковъ отъ ихъ настоящаго призванія. Они должны были, наконецъ, понять, что не ихъ дѣло поучать и философствовать, забавлять и бороться. Мѣсто интересныхъ по сюжету, но плохо написанныхъ картинъ должны были занять картины менѣе содержательныя, но лучше написанныя. Мѣсто «художниковъ между прочимъ», занятыхъ облеченіемъ въ краски литературныхъ идей и не имѣвшихъ времени для разработки техническихъ вопросовъ, должны были занять настоящіе художники. Дойти до такого утонченія вкуса можно было однако только при условіи систематическаго изученія великихъ колористовъ прошлаго. Варварство Вапперса, Галле и Бьефа только потому не бросалось въ глаза, что они топили въ асфальтѣ диссонансы своихъ крикливыхъ некультурныхъ красокъ. Теперь художники пытались путемъ серьезнаго изученія постигнуть тайны стараго колоризма.

Во главѣ этихъ художниковъ, принявшихся за изученіе старыхъ мастеровъ, стоитъ *Гендрикъ Лейсъ*.

Когда онъ выступилъ, его прозвали возродившимся Терборхомъ. Его «Свадьба въ XVII в.» отличается красотой тоновъ старыхъ голландцевъ, производящей особенно пріятное впечатлѣніе въ виду царившей тогда красочной безпомощности. Быть можетъ, еще тоньше такихъ картинъ, въ которыхъ онъ подражалъ голландскимъ художникамъ XVII в., его болѣе позднія картины, написанныя въ духѣ еще болѣе отдаленнаго прошлаго, въ духѣ Дюрера и Кранаха, Дирикъ Боутса и Матсейса. Лейсъ возродилъ довольно убѣдительно XVI столѣтіе съ его коренастыми, угловатыми фигурами, узкими переулками, высокими церквами и старинными живописными кабачками. Въ его

картинахъ воскресъ весь своеобразный народъ, встающій въ памяти, когда рѣчь заходитъ объ эпохѣ крестьянскихъ войнъ и анабаптистовъ,—хромые и горбатые, идіоты и палачи, скоморохи и шарлатаны, игроки на волынкѣ, продавцы индульгенцій, паломники, шуты, ландскнехты и разбойники. Эти фигуры возрождаютъ старину въ томъ видѣ, какъ она живетъ въ нашей памяти. Вспоминаются Лютеръ и Вартбургъ, Тилль Эйленшпигель, тетка Марта и Валентинъ. Импонируетъ однако не только правдивость художника въ изображеніи культурнаго быта, но и его большія археологическія свѣдѣнія. Изумительно также, до какой высоты яркаго колорита сумѣлъ онъ подняться въ качествѣ ученика старыхъ мастеровъ. Пестрота его не пугаетъ. Лѣстницы и баллюстрады онъ покрываетъ, подобно братьямъ ванъ Эйкъ, старыми коврами съ красивымъ рисункомъ. Всѣми цвѣтами переливаютъ костюмы. Тѣмъ не менѣе нѣтъ распыленности. Картины Лейса отличаются той пріятной гармоніей, которой поражаютъ насъ расписныя готическія окна. И даже соглашаясь, что Лейсъ не обогатилъ исторію искусства новыми цѣнностями, мы все же должны по справедливости признать, что онъ много сдѣлалъ для XIX вѣка. Въ эпоху, когда господствовалъ написанный плохими красками анекдотъ, было уже прогрессомъ появленіе художника, носившаго съ такой естественностью и съ такой увѣренностью костюмъ старыхъ классиковъ.

По этому пути пошли дальше слѣдующіе художники. Еще въ настоящее время въ Брюсселѣ имѣются цѣлые кварталы, производящіе впечатлѣніе кусочковъ уцѣлѣвшаго прошлаго, кварталы, гдѣ нѣтъ дворцовъ и огромныхъ казармъ, гдѣ есть только узкіе старые дома съ высокими крышами, крутыми лѣстницами и полутемными, тѣсными комнатами. Въ этомъ тихомъ мірѣ поселился *Анри де Брэкелееръ*. Онъ скоро увидѣлъ, что свѣтъ падаетъ въ комнаты сквозь маленькія оконца въ оловянной оправѣ точь-въ-точь такъ, какъ въ дни Питера де Гоха. Своей задачей онъ и поставилъ передать тонкіе нюансы этого свѣта, рѣшить еще разъ проблемы, когда-то выдвинутыя Питеромъ де Гохомъ. Умѣлъ онъ сообщать своимъ картинамъ и тотъ оттѣнокъ тишины и уюта, который такъ привлекаетъ къ твореніямъ этого художника. Теофиль Готье разсказываетъ, что когда онъ въ музеѣ Прадо подошелъ къ картинѣ Веласкеса Meninas (Придворныя дамы), онъ невольно воскликнулъ: Où est donc le tableau? (Гдѣ же картина?). Передъ нимъ было не раскрашенное полотно, а, какъ ему казалось, сама жизнь. Когда смотришь на картины Брэкелеера, изображающія, напр., старомодную комнату, откуда открывается видъ на кирпичныя крыши, или садики въ предмѣстьи съ старой стѣной, лейками и пестро перемѣшанными цвѣтами, получается приблизительно такое же впечатлѣніе. Свѣтитъ солнце. Вибрируетъ воздухъ. Перспектива передана такъ мастерски, что глазъ точно измѣряетъ далекое, далекое пространство. И всѣ эти изумительные эффекты достигнуты безъ всякой преднамѣренной мысли со стороны художника поразить васъ фокусомъ. Брэкелееръ стоитъ на такой высотѣ, гдѣ поразительно развитая техника снова становится простотой. Нѣкоторыя изъ его работъ претворяютъ

впечатлѣнія отъ природы въ художественные образы такъ полно и цѣльно, что поражаютъ безусловной красотой, которую трудно превзойти.

Другимъ важнымъ факторомъ развитія бельгійскаго искусства было то обстоятельство, что вскорѣ въ поле зрѣнія бельгійскихъ художниковъ вошелъ крупный художникъ современности, казавшійся среди современниковъ потомкомъ великихъ творцовъ прошлаго. Гюставъ Курбе часто выставлялъ въ Бельгіи свои картины и всегда смотрѣлъ на Бельгію, какъ на родину своей славы. Уже въ 1852 г. бельгійцы могли познакомиться съ «Каменотесами». Въ 1863 и въ 1868 гг. были выставки его картинъ въ Антверпенѣ и Гентѣ. На нѣкоторыхъ выставкахъ Курбе былъ самъ и читалъ съ своей грубоватой манерой лекціи о задачахъ искусства. Такъ какъ его любовь ко всему грубому, сочному, преисполненному силы пришлась какъ нельзя болѣе по вкусу націи, имѣвшей своего Іорданса, то нѣкоторыя картины Курбе—пейзажи, испанская танцовщица, портретъ Альфреда Стевенса—были пріобрѣтены Брюссельской Галлереей въ эпоху, когда въ парижскихъ музеяхъ еще не было его произведеній. Такъ сдѣлался Курбе для поколѣнія бельгійскихъ художниковъ 60-хъ годовъ тѣмъ же, чѣмъ для поколѣнія начала XIX вѣка былъ Давидъ. Курбе создалъ въ Бельгіи плеяду хорошихъ работниковъ, писавшихъ свои большія картины широкимъ, смѣлымъ мазкомъ, красивыми, глубокими тонами.

Бельгійскимъ Курбе является, главнымъ образомъ, *Шарль де-Гру*. Правда, темы, которыя онъ воспроизводитъ, очень мало похожи на сюжеты французскаго художника. Жизнерадостный веселый Курбе считалъ жизнью все здоровое, радостное и сильное. Бѣднякъ де-Гру живописалъ только страданія бѣдняковъ. Въ его картинахъ нѣтъ солнца. Все сумрачно. Полуголодныя опустившіяся фигуры, существа, озвѣрѣвшія отъ вѣчной нищеты,—таковъ его міръ. Бездомные полузамерзшіе люди вынимаютъ на углу улицы изъ кармана бутылку съ водкой, или кружатся робко вокругъ жаровни купца, въ надеждѣ погрѣться. Опустившіеся бродяги пьютъ водку въ прокопченныхъ дымомъ трактирахъ. Женщины чинятъ разодранное платье мужей или молятся у постели больного ребенка. Отличаясь отъ Курбе изображаемыми сюжетами, де-Гру однако очень похожъ на него, какъ художникъ. Онъ располагаетъ всѣми средствами хорошей живописи. Всѣ его картины отличаются великолѣпнымъ, глубокимъ и красивымъ тономъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ иногда умѣетъ (напр., въ «Предобѣденной молитвѣ» въ музеѣ въ Брюсселѣ) вызывать при помощи особаго рисунка торжественное монументальное впечатлѣніе.

Избытокъ здоровья, любовь ко всему жирному и дородному, свойственные Курбе, перешли къ *Луи Дюбуа*. Какъ Курбе, онъ писалъ женщинъ, полная грудь которыхъ выступаетъ изъ-за корсажа. Какъ Курбе, онъ любилъ шкуру оленей и зайцевъ, переливающійся блескъ рыбьей чешуи, блескъ сочныхъ плодовъ. *Янъ Стоббартсъ* вводитъ насъ съ особенной охотой въ стойла и коровники. Тучныя бѣло-черныя коровы съ полнымъ выменемъ стоятъ и жуютъ кормъ. Толстыя жирныя свиньи валяются на зеленоватой соломѣ. Въ такомъ же духѣ писалъ

Іосифъ Стевенсъ своихъ большихъ собакъ, выдержанныхъ въ такихъ красивыхъ тонахъ. *Артанъ*, менѣе талантливый, все же въ нѣкоторыхъ своихъ маринахъ напоминаетъ простоту и размахъ кисти Курбе. Словомъ, цѣлое поколѣніе выдающихся бельгійскихъ художниковъ, писавшихъ крестьянскую и уличную жизнь, землю и море, грязь и дородство, все, что отличается красочностью, силой и жизнью, ведетъ свою родословную отъ художника изъ Орнанса, этого титана кисти.

Альфредъ Стевенсъ, представляющій переходъ отъ этой мощной живописи къ живописи болѣе тонкой, болѣе граціозной, получилъ рѣшающій толчокъ, вѣроятно, также отъ Курбе, отъ такихъ его картинъ, какъ «Барышни на берегу Сены». Курбе, этотъ вообще столь мужиковатый художникъ, написалъ на этой относящейся къ 1857 г. картинѣ очень элегантно весенній туалетъ отдыхающихъ среди зелени гризетокъ. Стевенсъ, прибывшій въ это самое время въ Парижъ, перешелъ потомъ отъ демимонденокъ къ монденкамъ. Парижанка была для него неизсякающимъ источникомъ красоты. Онъ писалъ ее въ домашнемъ платьѣ, въ визитномъ костюмѣ, въ туалетѣ, который она одѣваетъ, когда идетъ гулять, писалъ ее на морскомъ пляжѣ, въ театрѣ, на балъ-маскарадѣ. Вокругъ фигурокъ сооружено цѣлое царство изысканныхъ предметовъ—переливчатыя ткани, японскія лакированныя издѣлія, бронза и севрскія вазы. И всѣ эти вещи онъ умѣетъ свести къ очень благородной гармоніи.

Какъ разъ въ это время вошелъ въ моду Веласкесъ (по поводу двухсотлѣтія со дня его смерти). Вспоминается въ самомъ дѣлѣ испанскій художникъ, когда присматриваешься къ этимъ нѣжно-розовымъ и матово-зеленымъ, изящнымъ свѣтло-голубымъ и прохладнымъ лимонно-желтымъ тонамъ. Стевенсъ воспроизвелъ моды эпохи императрицы Евгеніи такъ же мило, какъ, напр., Патеръ—моды временъ г-жи Помпадуръ. А для Германіи Стевенсъ имѣлъ еще то значеніе, что именно онъ вдохновилъ Альберта Келлера къ его изысканнымъ небольшимъ картинамъ изъ жизни high-life.

Курсъ изученія старыхъ мастеровъ кончился. Примитивы, старые голландцы, Веласкесъ были изучены во всѣхъ ихъ тонкостяхъ и тайнахъ.

Тогда и въ Бельгіи была поставлена на очередь проблема, раньше занимавшая французскихъ художниковъ. Указывалось на то, что любительскій вкусъ и красочное чувство, уже отошедшее въ прошлое, обязаны уступить мѣсто самостоятельному отношенію къ дѣйствительности, что необходимо покинуть музей и уйти въ природу, необходимо постараться передать ее во всей свѣжести, во всей прелести ея атмосферическихъ явленій.

Пейзажисты были и въ Бельгіи тѣми художниками, которые первыми вступили на этотъ путь.

Уже *Теодоръ Фурмуа* писалъ прекрасные пейзажи въ духѣ Теодора Руссо. *Ипполитъ Буланже* обращалъ затѣмъ главное вниманіе уже не на рисунокъ, а на передачу воздуха. Уединившись въ лѣсу въ Тервюренъ, онъ ежечасно наблюдалъ, какъ солнечные лучи просачиваются сквозь листву буковъ, играютъ дрожащими пятнами на сочномъ

зеленомъ лугу или на сѣромъ пескѣ, писалъ облака, этихъ вѣчныхъ странниковъ, въ величавомъ спокойствіи плывущихъ по небосводу, и вѣтеръ, подъ напоромъ котораго гнутся верхушки старыхъ деревьевъ. Первоначально его картины нѣсколько напоминали олеографіи, были къ тому же иногда немного грязноваты и мутны. Потомъ ему однако удалось передавать впечатлѣнія отъ природы въ ихъ непосредственной свѣжести. На землѣ играетъ свѣтъ, вибрируетъ воздухъ, деревья трепещутъ подъ вѣтромъ. Хотя Буланже умеръ рано,—ему было всего 37 лѣтъ,—онъ оставилъ нестираемый слѣдъ въ бельгійской живописи. Тервюренскій лѣсъ, живописную красоту котораго онъ открылъ, сдѣлался для бельгійскихъ художниковъ тѣмъ же, чѣмъ для французскихъ былъ лѣсъ около Фонтенебло. Представителями этой же группы являются *Теодоръ Баронъ*, *Жозефъ Геймансъ* и анималистъ *Альфредъ Верве*.

Первые изобразители фигуръ, работавшіе въ духѣ импрессіонизма, начали свою дѣятельность въ Парижѣ. Здѣсь жилъ *Фелисьенъ Ропсъ*, знаменитый рисовальщикъ, создавшій также и интересныя картины, напоминающія Мане. Здѣсь жилъ и остроумный *Анри Эвенполь*, произведенія котораго также имѣютъ странное сходство съ ранними картинами Мане. Этотъ рано умершій художникъ былъ «открытъ» въ 1900 г. во время парижской выставки, гдѣ его картина, изображающая испанца передъ Moulin Rouge (нынѣ въ музеѣ въ Гентѣ), вызвала такой восторгъ. Потомъ картины Эвенполя произвели огромное впечатлѣніе на бельгійской выставкѣ 1905 г., а въ слѣдующемъ году берлинскій Сецессіонъ познакомилъ съ его произведеніями и нѣмецкую публику—съ его стороны большая заслуга.

Анри Эвенполь родился въ Ниццѣ въ 1872 г. и умеръ въ Парижѣ въ 1900 г.—въ возрастѣ всего 28 лѣтъ. Его автопортретъ (нынѣ въ Музеѣ въ Брюсселѣ) изображаетъ молодого, очень высокаго блондина, стоящаго на лугу въ костюмѣ для лаунъ-тенниса. А этотъ высокаго роста молодой человѣкъ создалъ въ короткое время, отпущенное ему судьбой, почти такое же множество произведеній, какъ Мане, если не импрессіонистъ Мане, то Мане эпохи 1870 г., изучавшій Веласкеса. У Эвенполя вы найдете тотъ же чудесный свѣтло-голубой, тотъ же бѣлый и серебристо-сѣро-коричневый, тотъ же спокойный темно-красный тонъ. Пишетъ ли онъ портреты или nature morte, сцены въ кафэ-концертахъ или уголокъ комнаты съ софой, а на ней пестрый костюмъ,—всегда передъ нами художникъ, влюбленный въ живописность, въ невыразимую чувственную прелесть, заключающуюся въ томъ, чтобы сочетать мягкія краски въ привлекательные аккорды. Въ смыслѣ спеціально живописномъ онъ одинъ изъ наиболѣе одаренныхъ художниковъ нашего вѣка.

Ропсъ, а позже Эвенполь были, такимъ образомъ, связующими звеньями между Парижемъ и Брюсселемъ. Въ особенности Ропсъ принесъ своимъ соотечественникамъ первую вѣсть о броженіи, начавшемся съ выступленія Мане. Такъ вспыхнула и въ Брюсселѣ борьба за импрессіонизмъ. Былъ основанъ Société libre des Beaux-arts, прогрессивный союзъ художниковъ, къ которому въ теченіе перваго года

примкнули почти всѣ молодые талантливые бельгійскіе художники. Въ 1871 г. сталъ выходить журналъ Art libre, на страницахъ котораго молодежь сама развивала свои идеи: она хотѣла воспроизводить свои собственныя впечатлѣнія, изображать предметы такъ, какъ она ихъ воспринимала. Если бельгійская живопись желаетъ стать истиннымъ и жизненнымъ искусствомъ, она должна итти путями, указанными Мане и Моне.

Правда, если вы нынѣ, сорокъ лѣтъ спустя, пройдетесь по заламъ брюссельскаго музея, вамъ трудно понять смыслъ этой борьбы, понять, почему нужно было опубликовать столько міръ ниспровергающихъ манифестовъ. Ибо между этими и болѣе старыми картинами особенно большой разницы нѣтъ. Воздухъ, свѣтъ, движеніе—таковы отличительные признаки французскихъ картинъ, сочность и покой—характерныя черты бельгійскихъ. Это различіе вполнѣ объясняется какъ неодинаковымъ темпераментомъ обѣихъ націй, такъ и климатическими условіями обѣихъ странъ. Фламандецъ отличается нѣкоторой флегматичностью и тяжеловатостью. Бельгійскіе художники не могли поэтому усмотрѣть свое назначеніе въ томъ, чтобы, подобно Дегазу и Ренуару, зафиксировать быстрыя, какъ молнія, нервозныя движенія. А изучать капризы солнечнаго свѣта было также нелегко въ странѣ, надъ плодоносной почвой которой распростерта сѣрая, богатая осадками атмосфера. Слово «фламандскій» характеризуетъ, слѣдовательно, еще въ наше время бельгійское искусство. Хотя картины выдержаны уже не въ коричневыхъ, а въ тяжелыхъ сѣрыхъ тонахъ, въ нихъ нѣтъ ничего шипучаго, ничего звенящаго, ничего напоминающаго французскій импрессіонизмъ, а отличаются онѣ солидностью, крѣпкостью, маслянистостью. Наглядными иллюстраціями къ сказанному служатъ основательный *Эмиль Ваутерсъ* и пейзажисты *Франсъ Куртенсъ* и *Эмиль Клаусъ*. Стоя передъ картинами бельгійцевъ, вы и теперь, какъ въ дни Іорданса, представляете себѣ жирное тѣло, наполненное тяжелой пищей до того, что готово лопнуть.

Правда, не все бельгійское творчество можно свести къ этой ноткѣ тучнаго дородства и сытости. Бельгія, гдѣ когда-то Іордансъ писалъ свои оргіи обжорства, нынѣ вмѣстѣ съ тѣмъ страна труда и голода. Быть можетъ, нигдѣ такъ рѣзко не обозначился контрастъ между богатствомъ и бѣдностью. Быть можетъ, нигдѣ пролетаріатъ не борется съ такимъ напряженіемъ противъ капитализма. Вотъ почему соціальный вопросъ играетъ въ бельгійской живописи такую роль, какъ нигдѣ. Тенденціи Вирца не замолкли и теперь, съ той только разницей, что агитаціонная идея облекается въ болѣе чистую художественную форму.

Уже первая картина, которой пленэризмъ дебютировалъ въ Бельгіи,—«На зарѣ» *Шарля Германса*—относится къ этому кругу идей. Съ одной стороны, кутила, нетрезвый, во фракѣ, съ цилиндромъ, криво надѣтымъ на голову, выходящій съ двумя проститутками изъ освѣщеннаго кафэ на улицу, окутанную сѣрыми утренними сумерками, а съ другой—рабочіе, серьезные, исполненные сознанія своего долга, идущіе на работу, и двѣ работницы, глядящія полузавистливымъ,

полупрезрительнымъ взоромъ на кокотокъ. Съ наибольшимъ гнѣвомъ повѣствовалъ о трудѣ, заботахъ и страданіяхъ народа *Леонъ Фредерикъ*. Большой триптихъ «Торговцы мѣломъ» (1882) представлялъ собой воплощеніе въ краскахъ самой нищеты. Какъ ни богаты изображеніями жизни бѣдноты первые годы натурализма не только въ Бельгіи, но и всюду, ни одна картина не повѣствовала съ такой ужасающей, за душу хватающей силой о голодѣ и озвѣрѣніи.

На мѣсто этого опустившагося голодающаго работника, извѣстнаго по роману Золя «Углекопы» (Жерминаль), поставилъ потомъ *Константинъ Менье*—героическій типъ рабочаго. Такими типами опять-таки богата была именно Бельгія, страна фабрикъ и шахтъ. Въ 1880 г. Мёнье отправился въ Боринажъ, «черную страну», около Монса. И здѣсь среди дымящихъ фабричныхъ трубъ и копотью запачканныхъ шахтовыхъ построекъ стало ему ясно, въ чемъ его призваніе. Въ своихъ созданіяхъ онъ хотѣлъ разсказать о трудѣ углекоповъ, фабричныхъ и шахтеровъ. Сдѣлалъ онъ это преимущественно въ своихъ скульптурахъ, прославившихъ его имя во всей Европѣ. То, что происходитъ въ рабочемъ мірѣ, напрашивается въ самомъ дѣлѣ на скульптуру. Что за величественный ритмъ въ движеніяхъ этихъ молотобойцевъ, могучей рукой размахивающихъ молотомъ, этихъ грузчиковъ, орудующихъ тяжелыми цѣпями, канатами и тюками, какъ гигантскими игрушками. Простая ихъ одежда также словно спеціально сдѣлана для скульптора, эти блузы, ложащіяся такими лапидарными складками, эти большіе кожаные передники, эти деревянные башмаки, изъ которыхъ тѣло вырастаетъ, какъ статуя. Мёнье могъ, такимъ образомъ, приблизиться къ монументальному искусству, просто копируя природу. И безъ того простой костюмъ пролетарія—рубаху, блузу, деревянные башмаки и кожаный картузъ—онъ свелъ къ его простѣйшей элементарной формѣ. Головамъ онъ придавалъ декоративно-дѣйствующія, ярко выявленныя линіи. Онъ умѣлъ передавать обнаженную верхнюю часть тѣла съ его напряженными жилами, точно изъ дерева, склоненныя спины и натянутыя мускулы рукъ безъ всякихъ мелочныхъ деталей. Пытался онъ уловить и движенія въ ихъ непосредственно-мощномъ проявленіи. Такъ сумѣлъ онъ придать своимъ твореніямъ оттѣнокъ возвышенности, и если бы не небольшой недостатокъ, его хотѣлось бы причислить къ числу величайшихъ художниковъ.

Этотъ недостатокъ сразу броситься въ глаза, если вспомнить, напр., рисунки Домье. Тогда вы почувствуете ясно, что существуетъ огромная разница между геніемъ и талантомъ, что поза terribile повторяется у Мёнье съ утомительнымъ однообразіемъ и что онъ своей славою былъ обязанъ не столько чисто художественному esprit, а скорѣе новому содержанію своихъ произведеній. Не сумѣлъ онъ, естественно, подняться выше уровня весьма почтенной солидности и въ своихъ картинахъ. «Сестра милосердія убираетъ покойника»—гласила подпись подъ первой его картиной, за которой послѣдовалъ рядъ другихъ сценъ, происходящихъ въ больницѣ или въ моргѣ. Потомъ Мёнье совершилъ путешествіе въ Испанію. Слѣдующія его картины

изображаютъ живописныя сцены изъ народной жизни на югѣ. Лучше другихъ хранящаяся въ музеѣ въ Брюсселѣ «Зала табачной фабрики въ Севильѣ», оживленная чистокровными андалузскими работницами. Впослѣдствіи онъ и какъ живописецъ бралъ свои темы изъ мѣстности Боринажъ. Прогуливаясь по рабочимъ деревнямъ, раскинувшимся вокругъ фабрикъ, вы придете, несомнѣнно, въ восторгъ отъ тонкихъ тоновъ, которые здѣсь преобладаютъ. Чудесны эти темно-красные домики изъ кирпича, стоящіе на черной почвѣ, спереди—смазанный дегтемъ заборъ, а позади него маленькій огородъ съ отливающими синимъ и зеленымъ овощами. На фонѣ стѣны изъ краснаго кирпича такъ своеобразно выдѣляются бѣлые рукава рубахи мужчины или синяя блузка женщины. И все это утопаетъ въ пропитанномъ дымомъ воздухѣ, смягчающемъ все рѣзкое и яркое. Это суровое сочетаніе синяго, краснаго и чернаго тоновъ—рабочихъ блузъ, грядокъ капусты и кирпичныхъ домиковъ,—столь характерное для «черной страны», Мёнье очень хорошо передалъ особенно въ своихъ пастеляхъ. У входа въ шахту сидятъ въ утреннихъ сумеркахъ углекопы, дожидаясь момента спуска. Или кузнецъ бьетъ со всего размаху молотомъ по наковальнѣ. Или рабочіе-металлисты возвращаются вечеромъ домой подъ чернымъ отъ дыма небомъ, поджидаемые женами, стоящими въ дверяхъ. Или рабочіе лежатъ на лугу, когда въ воскресный день не дымятъ фабричныя трубы и на нѣсколько часовъ надъ чернымъ пластомъ шлака и красными кирпичными домами свѣтится свѣтло-сѣрое небо.

На ряду съ этими художниками, изображавшими современную жизнь, появились въ послѣднее время такіе, которые созерцаютъ не столько современность, а скорѣе художественное прошлое страны. Когда вы стоите въ брюссельскомъ музеѣ передъ грандіозными твореніями Питера Брегеля, этого стараго художника, столь близкаго къ декоративнымъ тенденціямъ нашихъ дней величественной стилизаціей своихъ картинъ, васъ охватываетъ особое чувство.

Эженъ Лармансъ созерцалъ картины Питера Брегеля во всякомъ случаѣ съ большимъ интересомъ. Изображаетъ ли онъ пьяныхъ, шатающейся походкой идущихъ среди пустыннаго пейзажа, или слѣпого, который ощупью пробирается по мосту вслѣдъ за дѣвочкой-поводыремъ,—у Питера Брегеля беретъ онъ какъ мощный силуэтъ фигуръ, такъ и простоту, съ какой краски поставлены рядомъ большими плоскостями.

Нашло и характерное для конца XIX в. декадентское настроеніе утонченнаго выразителя въ Бельгіи. Вѣдь мы тогда такъ гордились быть абстракторами квинтэссенцій. Мы всѣ были немного похожи на герцога Дезессента Гюйсманса. Пользовался большимъ успѣхомъ и романъ Барреса Sous l'oeil des barbares съ его героемъ, усталымъ эстетомъ-гурманомъ, интересующимся только самымъ изысканнымъ. Россетти, Бёрнъ-Джонсъ, Гюставъ Моро вызывали восторгъ благодаря тому аромату увяданія, которымъ вѣяло отъ ихъ произведеній. Мы старались придумать особыя слова для своеобразныхъ оттѣнковъ рафинированной психической жизни, которая, казалось, обнаруживалась въ

этихъ картинахъ. Развѣ мы живемъ только въ настоящемъ?—писалъ я тогда. Развѣ въ насъ не живетъ прошлое, чувства и мысли давно минувшихъ вѣковъ? Развѣ кромѣ людей, которые насъ окружаютъ, не существуютъ на картинахъ старыхъ художниковъ существа, живущія не менѣе интенсивной, хотя и призрачной жизнью? Всѣ они не мертвы для насъ. Нѣмыя ихъ уста повѣствуютъ о ихъ страстяхъ, о ихъ судьбѣ. Въ ихъ неподвижныхъ глазахъ свѣтится точно воспоминаніе о жизни, которую мы сами прожили когда-то въ былые вѣка. Въ Бельгіи въ большей степени, чѣмъ гдѣ бы то ни было, протягиваютъ другъ-другу руку прошлое и настоящее. То страна старыхъ готическихъ соборовъ и неотмірныхъ тихихъ монастырей, страна, гдѣ съ фасадовъ древнихъ домовъ намъ кивaютъ деревянныя статуи, слово желая повѣдать намъ свои тайны.

Вотъ я стою на дворѣ монастыря бегинокъ въ Гентѣ, и кажется, будто старушки, плетущія кружева, тѣ же, что когда-то служили моделями для Мемлинга. Или я стою передъ ратушей въ Брюсселѣ вечеромъ, когда полная луна робко озаряетъ зданіе, и всѣ каменныя фигуры, которыми готическій скульпторъ украсилъ фасадъ, оживаютъ, какъ призраки:—точно онѣ хотятъ говорить, точно двигаются ихъ худыя, похожія на пилястръ, тѣла. Или я стою въ храмѣ Петра въ Лувенѣ. Не странны ли эти сверкающіе золотомъ алтари съ деревянной рѣзьбой? Не кажется ли, будто вдругъ сатанинская улыбка пробѣгаетъ по губамъ этихъ святыхъ дѣвъ съ ихъ мертвенно-пустыми взорами, съ ихъ блѣднымъ изможденнымъ отъ аскетическихъ упражненій тѣломъ. Или возьмите фантастическія гримасы всѣхъ этихъ украшающихъ колодцы фигуръ, всѣ эти фонтаны, капители, налои, кресла, которые имѣются въ брюссельскомъ городскомъ музеѣ. Не кажется ли, словно всѣ эти ангелы и дьяволы, сидѣвшіе когда-то на пилястрахъ готическихъ соборовъ, зажигаются какой-то извращенной жизнью? Въ особенности въ Брюгге прошлое точно идетъ рядомъ съ нами. Мы точно задѣваемъ его рукой. Точно оно нашептываетъ намъ странныя исторіи. И не нужно вовсе быть духовидцемъ. Стоитъ только оглядѣться кругомъ, и люди давно похороненные стоятъ передъ нами, усопшіе поднимаютъ свой голосъ.

Фернандъ Кнопфъ пользовался славой того художника, который лучше другихъ сумѣлъ воскресить тѣни прошлаго, который глубже другихъ перечувствовалъ вѣчную демоническую жизнь созданныхъ старыми мастерами существъ. Его фигуры точно хотятъ шопотомъ повѣдать намъ о тайнахъ вѣчности. Публикѣ казалось большимъ своеобразнымъ наслажденіемъ пребывать въ этомъ мірѣ праха и тлѣна, созданнымъ сочетаніемъ обломковъ колоннъ, сверкающихъ ожерелій, мертвыхъ глазъ и драгоцѣнныхъ тканей, пожелтѣвшихъ и истлѣвшихъ, словно онѣ вѣка пролежали въ гробницахъ старыхъ государей.

Нынѣ это декадентское настроеніе намъ уже непонятно. Значеніе Бёрнъ-Джонса и Моро заключалось—объ этомъ теперь не можетъ быть спора—не въ томъ, что они возсоздавали, смакуя, рафинированныя настроенія, а въ томъ, что они въ качествѣ дѣльныхъ работниковъ снова ясно формулировали опредѣленные законы декоративнаго стиля. По-

терялъ и эстетизмъ Фернанда Кнопфа тотъ нимбъ очарованія, которымъ мы его когда-то окружали. Мы спокойно выслушиваемъ разсказъ Дюмона, автора книги, недавно посвященной Кнопфу, что въ его жилахъ текла аристократическая кровь, что родъ его теряется въ прошломъ, что его предки жили въ началѣ XVI в. сначала въ Гейдельбергѣ, потомъ въ Вѣнѣ, а въ концѣ столѣтія переселились въ Нидерланды, гдѣ занимали высокія придворныя должности въ эпоху, когда правителями были Альбертъ и Изабелла. Мы узнаемъ изъ этой книги, что пристрастіе Кнопфа къ англійскимъ обычаямъ и къ англійскому искусству является слѣдствіемъ брака нѣкоторыхъ изъ его предковъ съ англосаксонскими дамами. Установивъ родословную художника, которая могла бы открыть собой біографію напр. Веласкеса, авторъ описываетъ далѣе его домъ, «темницу мечты», домъ, который Кнопфъ—большой поклонникъ принципа: Odi profanum volgus et arceo—воздвигъ въ концѣ Bois de la Cambre около Брюсселя, домъ, походившій своей почти религіозной торжественностью не на жилище художника, а на храмъ, гдѣ постоянно повторяются цвѣта: бѣлый, голубой, черный и золотой, гдѣ девизъ художника: On n'a que soi всюду красуется начертанный іератическими буквами, гдѣ на потолкѣ мастерской изображены бѣлой, голубой, черной и золотой краской созвѣздія, подъ которымъ онъ родился 12 сент. 1858 г. Біографъ Кнопфа сообщаетъ намъ и о содержаніи той заимствованной у Шопенгауера и Ницше философіи, которую художникъ создалъ себѣ для своего искусства, сообщаетъ намъ о томъ, что онъ никогда больше не заглядывалъ въ Брюгге, гдѣ провелъ молодость, послѣ того, какъ и другіе стали проникаться меланхолической прелестью этого уснувшаго города. Теперь мы читаемъ обо всемъ этомъ съ улыбкой. Ибо намъ кажется, что фигура герцога Дезессента не заслуживаетъ того, чтобы ее копировали въ наши дни, и мы убѣждены, что любительскія настроенія, какъ бы они ни были изысканны, не въ состояніи оплодотворить искусство. Хотя картины Кнопфа и обнаруживаютъ очень утонченный вкусъ эстета, онѣ кажутся мертвыми, такъ какъ почерпнуты не изъ жизни, не изъ вѣчно юной природы.

Когда рѣчь заходитъ о новѣйшей голландской живописи, вспоминается преимущественно одинъ художникъ. То—*Іосифъ Израэльсъ*, родившійся въ 1824 г. и еще понынѣ работающій въ Гаагѣ. Окидывая взоромъ творчество этого почтеннаго патріарха, вы вмѣстѣ съ тѣмъ знакомитесь съ эволюціей голландской живописи въ XIX в.

Когда Израэльсъ выступилъ, въ голландскомъ искусствѣ царилъ застой. Были налицо только художники, настолько не понимавшіе завѣтовъ старо-голландской живописи, что воображали, будто творятъ въ ея духѣ, одѣвая свои фигуры въ пестрые костюмы *XVII* в. Одни—жалкіе подражатели—изо всѣхъ силъ старались повторить то, что говорили Доу, Мирисъ и Нечеръ. Другіе, тупо вдаваясь въ мелочи, копировали Рюйсдаля и Эвердингена.

Кто былъ предпріимчивѣе, какъ напр. представители исторической живописи *Пинеманъ* и *Круземанъ*, создавалъ огромныя махины въ родѣ тѣхъ, которыя тогда возникали въ Парижѣ и въ Брюсселѣ.

Такими картинами началъ свою дѣятельность и Израэльсъ. Онъ родился въ Гронингенѣ, гдѣ у отца была небольшая мѣняльная лавка. Часто ходилъ онъ съ мѣшкомъ съ деньгами подъ мышкой въ сосѣднюю банкирскую контору господина Месдага, сынъ котораго потомъ сдѣлался знаменитымъ маринистомъ и коллекціонеромъ. Окончивъ школу, Израэльсъ мечталъ стать раввиномъ, изучалъ еврейскій языкъ и углубился въ Талмудъ. Неожиданно въ немъ пробудился художникъ. Въ 1844 г. онъ вступилъ въ мастерскую Яна Круземана. Небольшая квартирка знакомой ему еврейской семьи, гдѣ онъ поселился, лежала въ Бреесстраатъ, гдѣ когда-то жилъ Рембрандтъ. Подобно послѣднему, онъ толкался въ узкихъ, кривыхъ переулочкахъ, гдѣ въ дверяхъ своихъ лавокъ среди заплатанныхъ брюкъ, поломанныхъ зонтиковъ и попорченной посуды сидѣли сыны древняго народа. Однако всѣ эти впечатлѣнія еще не облекались въ опредѣленныя формы, не отразились въ его картинахъ. Вѣдь серьезно считались тогда только съ исторической живописью. То, чему Израэльсъ научился у Круземана, онъ пополнилъ затѣмъ въ Парижѣ, сначала у Пико, ученика Давида, потомъ у П. Делароша. Вернувшись три года спустя, въ 1848 г., на родину, онъ писалъ то, что было пущено въ оборотъ школой Делароша. Гамлетъ и его мать, Вильгельмъ Молчаливый и Маргарита Пармская, Принцъ Морицъ передъ трупомъ отца—таковы подписи подъ его первыми картинами. На ряду съ этими картинами онъ писалъ для продажи элегическихъ рыцарей, грезящихъ при лунномъ свѣтѣ, и калабрійскихъ разбойниковъ. Еще на парижской всемірной выставкѣ 1855 г. Израэльсъ былъ представленъ большой исторической картиной: принцъ Оранскій впервые осмѣливается не подчиняться приказамъ короля испанскаго.

Между тѣмъ живопись успѣла завоевать новую большую область. Продолжая дѣло Милле и Курбе, она повернулась спиной къ исторіи и обратила свои взоры на жизнь. На тотъ же путь могъ вступить и Израэльсъ. Вѣдь писалъ онъ историческія картины только потому, что такова была мода. Въ маленькой рыбацкой деревушкѣ около Гарлема, въ Цандвоортѣ, куда онъ отправился на поправку послѣ вынесенной болѣзни, онъ услышалъ голосъ природы. Онъ почувствовалъ влеченіе къ простымъ людямъ, понялъ, что современная жизнь была не менѣе прошлаго богата драмами. Такъ сдѣлалась для Израэльса деревушка Цандвоортъ тѣмъ же, чѣмъ для Милле было Барбизонъ.

«Дѣти на берегу моря» и «Вечеръ на берегу моря»—такъ гласило названіе двухъ картинъ, съ которыми онъ появился въ 1857 г. въ парижскомъ Салонѣ. То—вступленіе къ великому эпосу, надъ созданіемъ котораго онъ съ тѣхъ поръ работалъ, къ пѣснѣ о трудѣ и лишеніяхъ, о борьбѣ за существованіе, о злыхъ вѣтрахъ и сѣрыхъ дождливыхъ дняхъ. Нужно ли описывать въ отдѣльности каждое изъ этихъ произведеній, занимавшихъ въ продолженіе сорока лѣтъ почетное мѣсто на всѣхъ голландскихъ, даже европейскихъ выставкахъ? Едва ли. Кто видѣлъ хоть одну изъ этихъ картинъ, тотъ никогда ее не забудетъ. Израэльсъ не очень смѣлый художникъ. Менѣе всего задавался онъ мыслью поражать рѣшеніемъ новыхъ,смѣло поставленныхъ проблемъ.

Если его картины тѣмъ не менѣе никогда не исчезаютъ изъ памяти, объясняется это тѣмъ, что въ нихъ есть что-то иное, нѣчто стоящее выше ремесленной ловкости. Въ нихъ чувствуется біеніе человѣческаго сердца, нѣжнаго, сострадательнаго, тонко чувствующаго, если угодно, сердце еврея.

Шесть лѣтъ тому назадъ Израэльсъ описалъ свое путешествіе по Испаніи въ очень интересной книгѣ; встрѣчающійся здѣсь эпизодъ, повѣствующій о его пребываніи въ Марокко, кажется мнѣ лейтмотивомъ въ характеристикѣ художника. Израэльсъ разсказываетъ здѣсь, какъ случай привелъ его однажды въ маленькій восточный домъ. «Во дворѣ было очень темно, и я не рѣшался итти дальше, не зная, что можетъ случиться. Въ то время, какъ я стоялъ въ нерѣшительности, я услышалъ восклицаніе на еврейскомъ языкѣ. Тогда я пошелъ дальше и, отвѣчая также по-еврейски, представился въ качествѣ голландскаго еврея. Я стоялъ въ темномъ помѣщеніи, освѣщаемомъ маленькимъ, продолговатымъ, горизонтально расположеннымъ окномъ, т.-е. вѣрнѣе, четырехугольной дырой, затыкавшейся на ночь или во время непогоды. Въ отверстіе падалъ рѣзкій свѣтъ, отражаясь на каменномъ полу. Вблизи отверстія стоялъ длинный столъ съ кривыми ножками, а на немъ лежалъ большой бѣлый пергаментъ, покрывавшій почти весь столъ и свисавшій однимъ концомъ внизъ. За столомъ сидѣлъ еврейскій списыватель торы и, облокотившись обѣими руками на пергаментъ, поворачивалъ ко мнѣ свою голову патріарха. То было великолѣпное лицо, съ тонкими чертами, бѣлое и прозрачное, какъ алебастръ. Вокругъ глазъ и крупнаго съ горбомъ носа лежали маленькія и большія морщинки. Черная шапочка покрывала бѣлый черепъ, а длинная желто-бѣлая борода ложилась большими прядями на исписанный пергаментъ. Сидѣлъ онъ въ креслѣ безъ спинки, а рядомъ на полу лежали два костыля. Онъ поднялъ ихъ и пошелъ, ковыляя, со мной на открытую плоскую крышу. Здѣсь онъ опустился на цыновку и попросилъ меня послѣдовать его примѣру. Такъ сидѣлъ я на цыновкѣ, на плоской крышѣ, передо мной была чужая страна, рядомъ со мною лежалъ длиннобородый старецъ, и мнѣ казалось, будто я живу въ это мгновеніе въ мірѣ, который когда-то мнѣ снился».

Не узнаете ли вы человѣка, написавшаго эти строчки, и въ его картинахъ? Правда, Израэльсъ рѣдко бралъ для своихъ картинъ еврейскія темы. Кромѣ ранней исторической картины, изображающей, какъ Ааронъ находитъ въ своей палаткѣ трупы своихъ сыновей, я знаю только старьевщика, сидящаго въ раздумьи среди грязнаго хлама, «страдающаго тремя злыми болѣзнями—бѣдностью, физическимъ недомоганіемъ и своимъ еврейскимъ происхожденіемъ».

behaftet mit den bösen drei Gebrechen
mit Armut, Körperschmerz und Judentum.

Но не отличаются ли всѣ картины Израэльса такой же меланхоліей, такой же чуждой всякихъ желаній усталостью? Дышатъ онѣ не суровымъ величіемъ Милле и Курбе, а духомъ пассивнаго терпѣнія и кроткой мудростью. Эти картины принадлежатъ кисти еврея, носящаго

въ груди своей воспоминанія о гетто, изображающаго въ образѣ обездоленныхъ и отверженныхъ исторію собственной юности, исторію своего народа.

Молодое поколѣніе художниковъ раздѣлило между собой область темъ Израэльса.

Голландія—самая гармоническая страна міра, страна уютныхъ комнатъ и широкихъ дюнъ, страна влажныхъ тумановъ и заглушенныхъ красокъ. Эта расплывчатая мягкость, этотъ задушевный уютъ сообщаетъ и ихъ картинамъ особую прелесть. Смѣлыми экспериментами эти голландскіе художники не занимаются, безпокойная нервозность не въ ихъ духѣ. Съ спокойствіемъ, граничащимъ съ флегматичностью, продолжаютъ они самодовольно изображать привычные, ставшіе дорогими предметы, передавая съ благородной простотой и задушевной нѣжностью тихое очарованіе и привлекательный уютъ будничной жизни. *Кристофель Бишопъ*, родомъ изъ Фрисландіи, жилъ и какъ художникъ въ этой мѣстности, гдѣ такъ живописенъ костюмъ съ его золотыми цѣпями, кружевнымъ чепцомъ и серебромъ затканнымъ корсажемъ. Какъ на картинахъ Питера де Гоха, свѣтъ вливается золотистой волной въ окна, падая на полъ, на темно-красную скатерть, на нѣсколько тихихъ людей, жизнь которыхъ протекаетъ въ сонливой монотонности. *Герке Генкесъ* писалъ туманъ надъ каналами, по которымъ мирно скользятъ лодки, а *Альбертъ Нейхюйсъ*—интимныя семейныя сцены въ уютныхъ комнатахъ, гдѣ въ окна украдкой просачивается свѣтъ. У ученика Израэльса подобныя сцены происходятъ на вольномъ воздухѣ, на фонѣ сѣро-зеленыхъ равнинъ и пыльныхъ тропинокъ съ сребропятнистымъ осотомъ и матово-желтыми цвѣтами.

Ближе къ старо-голландскимъ классикамъ, чѣмъ къ парижскимъ импрессіонистамъ, также и пейзажисты. На холмѣ стучатъ мельницы Рембрандта, тамъ дальше, флегматично жуя жвачку, расположились на травѣ коровы Поттера. Нѣтъ ни мерцанія, ни сверканія, ни свѣта. Всюду тотъ сѣро-коричневый мягкій тонъ, которымъ когда-то отличались картины ванъ Гойена. *Антонъ Мовъ*, *Яковъ* и *Виллемъ Марисъ*, —наиболѣе извѣстные среди этихъ пейзажистовъ. *Месдагъ*, *де Гаасъ*, *Аполь*, *Клинкенбергъ*, *Бастертъ*, *Бломмерсъ*, *де Бокъ*, *Босбоомъ*, *Тенъ Кате*, *Дю Шаттель*, *Теръ Меиленъ* и *Санде-Бакхюйзенъ*—таковы имена пейзажистовъ, изображавшихъ въ благородномъ духѣ старыхъ голландцевъ съ флегматическимъ спокойствіемъ голландскія улицы, пашни и скотъ. Голландія—своеобразное явленіе въ томъ смыслѣ, что здѣсь въ нервозную эпоху люди словно лишены нервовъ, что въ безпокойную, неутомимо ищущую все новыхъ путей эпоху художники работаютъ съ осмотрительностью и степенностью старыхъ мастеровъ.

Только нѣсколько болѣе молодыхъ художниковъ перешли отъ старо-голландской красоты тона къ пріемамъ современнаго импрессіонизма. Слѣдуетъ упомянуть *Брейтнера*, писавшаго улицы Амстердама съ размашистой силой, картины, привлекательныя въ красочномъ отношеніи, *В. Б. Толена*, обратившаго на себя вниманіе удивительно написанными изображеніями мясныхъ, молочныхъ и т. д., *М. А. И. Бауера*, давшаго моментальные снимки съ пестрой свѣтлой жизни

востока, *Яна Фета* и *Г. І. Гавермана*, извѣстныхъ хорошими портретами. Особенно же обратилъ на себя вниманіе экзотическимъ характеромъ своей живописи уроженецъ Явы *Янъ Тооропъ*. Передъ нами художникъ, сынъ иной расы и иного вѣка, словно невзначай очутившійся въ современной Голландіи. Тооропъ—типъ искателя. Сначала онъ писалъ пуентилистскіе этюды въ духѣ Синьяка и Рюссельберга. Потомъ онъ соединялъ (въ эскизахъ для предметовъ художественной промышленности) золото и пестрые каменья въ причудливо манерныя композиціи. Наконецъ, послѣдовали картины, воспроизводившія легенды буддійской культуры линіями, скорѣе напоминавшими искусство древнихъ ассирійцевъ, нежели современное. Большинство находило эти вещи скучными. Но тѣ, кто ближе приглядывался къ этимъ картинамъ, были изумлены мастерствомъ, съ какимъ художникъ выражалъ свои мысли. Тооропъ удивительно умѣетъ передавать характерный жестъ, характерный взглядъ. Истерическое желаніе, монашеское отреченіе, стыдливое самозабвеніе, сатанинское сладострастіе, страхъ, трепетъ и ужасъ такъ воспроизведены, что все тѣлесное растворяется въ выраженіи психическаго переживанія. А архаизирующія линіи такъ благозвучны и мелодичны, такъ ласкаютъ взоръ, какъ музыка—слухъ. Что онъ былъ художникомъ серьезнымъ и личностью оригинальной, объ этомъ спорить не приходится. И однако я не взялся бы утверждать, что онъ нѣчто большее, чѣмъ совершенно случайное, хотя и интересное явленіе. Ибо въ концѣ-концовъ сущностью искусства является простота. Пусть художникъ нашелъ для выраженія своихъ мыслей и очень характерныя формулы, нельзя же требовать отъ современнаго европейца, разъ онъ родился не на Явѣ, чтобы онъ находилъ интересными мысли, постиженіе которыхъ требуетъ такихъ же знаній, какъ чтеніе старо-халдейской рукописи.

Закончу главу бѣднымъ *Винцентомъ ванъ-Гогомъ*, блеснувшимъ, какъ метеоръ, на небѣ голландскаго искусства. Онъ прожилъ 37 лѣтъ, прожилъ жизнь, трагизмъ которой такъ же великъ, какъ велика была та цѣль, къ которой онъ устремлялся. Отецъ ванъ-Гога былъ священникомъ, его дядя торговалъ картинами. Между этими двумя профессіями онъ и колебался первыя 30 лѣтъ. Сначала онъ служилъ въ художественномъ магазинѣ Гупиль въ Гаагѣ, Парижѣ и Лондонѣ. Потомъ въ немъ пробудился апостолъ. Въ Англіи онъ становится учителемъ, въ Амстердамѣ изучаетъ богословіе и отправляется въ Боринажъ учить рабочихъ читать Евангеліе. Наконецъ, онъ становится художникомъ и въ качествѣ такового мечтаетъ также найти новое евангеліе. Онъ учится живописи у Мова, посѣщаетъ академію въ Антверпенѣ, въ 1886 г. пріѣзжаетъ въ Парижъ, въ слѣдующемъ году отправляется въ солнечный Провансъ—въ Арлъ, Сенъ-Реми и Анверъ-сюръ-Визъ. Здѣсь въ 1890 г. онъ кончаетъ самоубійствомъ въ больницѣ для умалишенныхъ.

Къ чему стремился ванъ-Гогъ?

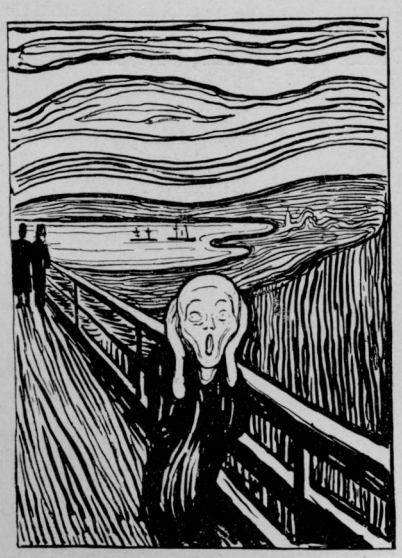
Трудно отвѣтить на этотъ вопросъ. Положительный результатъ его стремленій состоитъ собственно лишь въ томъ, что отъ старо-голландской nature morte въ духѣ Франса Гальса и Шардена онъ перешелъ

къ картинамъ, соединяющимъ сіяющія краски неоимпрессіонизма съ японской ритмикой линій. Но что здѣсь поразительно, такъ это то, что ванъ-Гогъ перенялъ все это не какъ готовую формулу, а добылъ самъ путемъ новой и стихійной борьбы съ природой. Ему казалось, что онъ сможетъ проникнуть въ самую сущность вещей. Онъ чувствовалъ жизнь даже тамъ, гдѣ поверхностный взоръ видитъ только мертвую природу—nature morte. Онъ хотѣлъ говорить о жизнь дарующей силѣ солнца, о дыханіи земли, о жестахъ и страстяхъ деревьевъ и растеній. Такъ создалъ онъ живопись, небывалую по богатству красочности, по жизненности линій. Правда, надъ нѣкоторыми изъ его послѣднихъ картинъ, писанными наканунѣ катастрофы, уже нависли тѣни безумія. Но передъ произведеніями его лучшей поры вы невольно ощущаете глубокое волненіе. Они производятъ впечатлѣніе великолѣпныхъ мозаикъ.

Въ этихъ извивающихся, змѣящихся линіяхъ заключена вмѣстѣ съ тѣмъ такая орнаментальная жизнь, что у васъ получается впечатлѣніе, будто здѣсь выявлены основные законы красоты, царящіе во вселенной.

ВАНЪ-ГОГЪ: Сѣятель.

Скандинавія.



МУНХЪ: Ужасъ.

Данія похожа на Голландію.

Здѣсь также природа лишена величественныхъ линій, эффектныхъ красокъ. Все скромно и просто — эти небольшіе холмы, окаймляющіе волнистую равнину, эти буковыя рощи, эти поля, засѣянныя клеверомъ, и луга, даже свѣтло-желтый блѣдный закатъ солнца. Нѣтъ здѣсь и большихъ городовъ съ ихъ банальными удовольствіями. Чтобы попасть въ дачную мѣстность, вовсе не нужно ѣхать въ Клампенборгъ или Скодсборгъ. Даже Копенгагенъ похожъ на тихое дачное мѣстечко. Не слышно здѣсь криковъ, нѣтъ сутолоки колясокъ, нѣтъ нервно-напряженной суеты. По вечерамъ въ Тиволи гуляютъ тысячи людей. И однако нѣтъ шума, все такъ серьезно и благородно. Не раздастся стукъ о стаканы, не слышно громкаго говора и споровъ, не слышно и раскатистаго смѣха. Тихо и мечтательно смотришь на игру тѣней, на кроткія тихія движенія мечтательнаго Пьерро. Даже музыка играетъ тихо, заглушенно и похожа скорѣе на грустную колыбельную пѣсню.

Это тихое, заглушенное, грустно-мечтательное настроеніе является основной ноткой и датскаго искусства.

Когда вы пройдетесь по странѣ французской живописи XIX в., вы точно стоите на полѣ битвы. Слышатся звуки марсельезы. Революціонеръ Давидъ беретъ штурмомъ островъ Цитеры. Не успѣлъ онъ побѣдить и развернуть знамя античныхъ идеаловъ, какъ противъ ига классицизма уже возстаютъ романтики. Спокойствіе мрамора вытѣсняется пылающей страстью, пышущей красочностью. Потомъ сцена снова мѣняется. Противъ поклонниковъ красоты старой культуры встаютъ защитники правъ современности. Поэтовъ и героевъ вытѣ-

сняютъ мужики и рабочіе. Сначала Караваджіо даетъ тонъ красочной гаммѣ, Караваджіо, изображавшій бѣдняковъ эпохи барокко, потомъ Мане торжествуетъ надъ Курбе, свѣтъ надъ мракомъ. Одно поколѣніе художниковъ вступаетъ въ борьбу съ другимъ. Война—мать всего: таковъ, повидимому, девизъ французскаго искусства.

Датскимъ художникамъ чужды и эта борьба, и эти завоеванія. Развитіе датскаго искусства не похоже на драму. Царятъ ли въ другихъ странахъ линіи или краски, пленэръ или традиція картинныхъ галлерей,—датскіе художники переживаютъ все это невольно и безсознательно, такъ, какъ люди мѣняютъ покрой платья. Для художника техника цѣнна только постольку, поскольку она позволяетъ ему выражаться. А датскій художникъ выражаетъ всегда тихо и изящно въ разныхъ варьяціяхъ одну и ту же тему. Всѣ картины согрѣты и проникнуты тихой стыдливой любовью къ родинѣ, къ маленькой датской странѣ. Такъ это было когда-то въ Голландіи въ эпоху Рембрандта, только самая любовь стала трогательнѣе, мучительнѣе. Ибо старо-голландское искусство было продуктомъ жизнерадостности, самосознанія и веселаго разгула. Художники прославляли родину, отвоеванную у непріятеля, воспѣвали будни, такъ какъ послѣ недавней борьбы было такъ пріятно насладиться обезпеченностью и спокойствіемъ.

Совсѣмъ иначе сложилась судьба Даніи. Когда-то большое и могучее государство становилось все незначительнѣе и меньше. Актеръ, участвовавшій въ міровой исторіи, превратился въ пассивнаго созерцателя. Этимъ объясняется вѣющая отъ всѣхъ датскихъ картинъ тихая меланхолія. Съ трогательной нѣжностью уцѣпился датчанинъ за оставленный ему кусокъ земли. Каждый уголокъ лѣса, каждый уголокъ комнаты освящены, окутаны дымкой грустной любви.

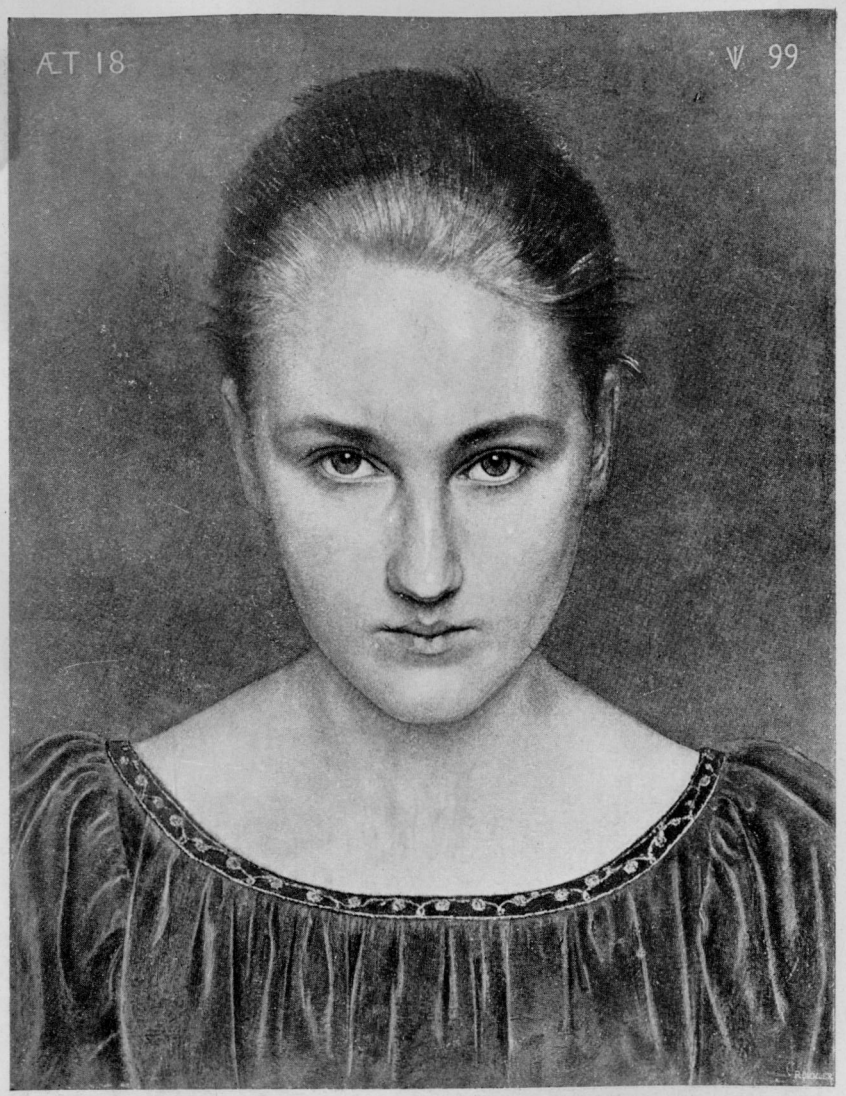
У старшаго поколѣнія художниковъ начала XIX в. это скорбное настроеніе еще не проявляется въ чистомъ видѣ. Такимъ расплывчатымъ, туманно-тонкимъ чувствамъ противорѣчатъ ясный рисунокъ и свѣтлое настроеніе, характерные для классицизма. Но уже тогда раздается основная нота датскаго искусства, уже тогда устанавливается основная тема. Въ эпоху, когда жилъ *Кристофъ Вильгельмъ Экерсбергъ*, царилъ античный маскарадъ, царили Пріамъ и Ахиллъ, Леонидъ и Брутъ. Писалъ такія махины и Экерсбергъ, но только pro forma, во исполненіе академическихъ требованій. Даже когда онъ находился въ Италіи, его родиной оставалась Данія. Въ Римѣ онъ отыскиваетъ уголки, напоминающіе ему сѣверъ,—уютныя лужайки, широкія равнины, зеленыя дрожащія деревца, выдѣляющіяся на холодно-ясномъ свѣтломъ небѣ. Вернувшись на родину, онъ пишетъ уголки природы столь простые и нѣжные, что они кажутся среди царящаго тогда героическаго пейзажа чѣмъ-то совершенно неслыханнымъ. Ни у одного изъ тогдашнихъ художниковъ не найдете вы такой благородной гаммы бѣлаго, свѣтло-зеленаго и сѣраго тоновъ. Ни одинъ другой художникъ не выбиралъ такъ смѣло мотивъ—почти какъ настоящій японецъ. На его маринахъ пѣнятся и блестятъ волны. Вы чувствуете, что вода холодна, какъ ледъ, что воздухъ рѣжетъ, какъ ножъ. Черный корпусъ корабля

и бѣлые паруса, холодная изсине-стальная вода и тонкій прозрачный воздухъ образуютъ гармонію невыразимой прелести.

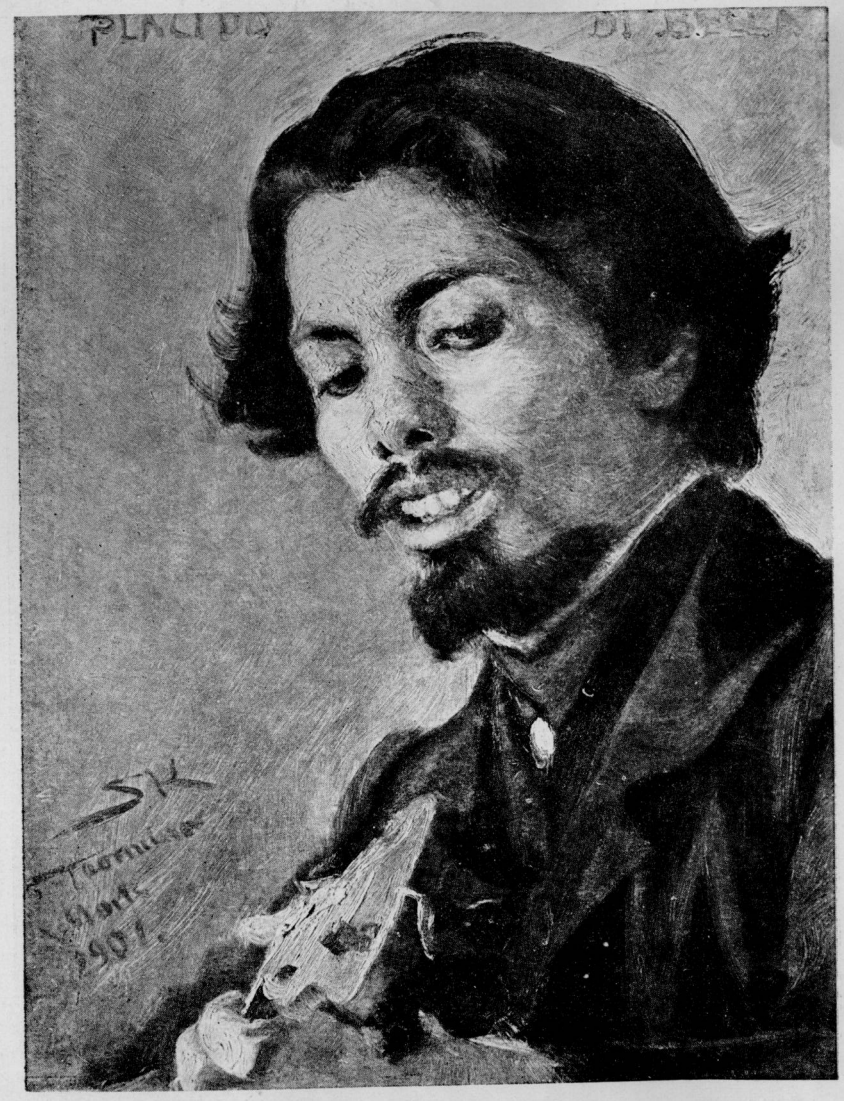
Если пейзажи Экерсберга напоминаютъ—при всей опредѣленности рисунка—Коро и Мане, то портреты его почти такъ же хороши, какъ портреты Энгра. Какъ пагубно вліялъ тогда на художниковъ идеализмъ, отнимавшій у нихъ способность и желаніе погрузиться любовно въ изученіе индивидуальныхъ свойствъ человѣка! Гордый и честный Экерсбергъ не знаетъ ни ретушевки, ни ложной grandezza. Онъ пишетъ дамъ, какъ онѣ вяжутъ чулки, мужчинъ, какъ они сидятъ за письменнымъ столомъ, дѣтей во время игры. Психологическій анализъ соединяется у него съ изображеніемъ среды, отличающимся невыразимой тонкостью. Намъ, нѣмцамъ, немного картинъ повѣствуетъ о той культурной полосѣ, къ которой относится домъ Гёте въ Веймарѣ, отъ которой старается нынѣ исходить наше художественное ремесло. Датская же культура этой эпохи продолжаетъ, напротивъ, жить въ твореніяхъ Экерсберга, и все то хорошее, за что Лихтваркъ хвалилъ тогдашнихъ гамбургскихъ художниковъ, было слѣдствіемъ того, что они прошли датскую школу.

Ни одинъ изъ послѣдующихъ художниковъ не отличался такой разносторонностью, какъ Экерсбергъ. Но всѣ они унаслѣдовали отъ него его честно-добросовѣстное изученіе природы, его чуждую фразъ простоту. Когда вы смотрите на картины *Эдделина*, *Кюхлера*, *Рёрби*, *Бендса*, *Роеда* и др., вы всегда выносите такое впечатлѣніе, будто живопись была для нихъ не профессіей, а лишь занятіемъ ради того, чтобы доставить себѣ и своимъ знакомымъ удовольствіе. Эти художники обращаются не къ публикѣ. Они разговариваютъ сами съ собой. Они изображаютъ самихъ себя совершающими поѣздку на дачу или развивающими съ длинной трубкой во рту въ компаніи коллегъ планы о своемъ артистическомъ будущемъ. Они изображаютъ бабушку и дѣдушку, дядей и тетокъ и своихъ хорошенькихъ сестеръ. Съ ящичкомъ съ красками отправляются они за городъ, въ зоологическій садъ, къ гавани. Многіе изъ нихъ рано умерли и производятъ въ своихъ картинахъ впечатлѣніе просто милой молодежи. И однако въ этомъ мальчишескомъ энтузіазмѣ, въ этомъ тихомъ семейномъ чувствѣ таится особая прелесть. Вспоминаются портреты, которые писалъ молодой Рембрандтъ съ себя, съ отца и матери. Въ особенности умершій 37 лѣтъ *Кёбке* олицетворяетъ собой завѣты школы Экерсберга въ сконцентрированномъ видѣ. Несравненный портретистъ, онъ и какъ пейзажистъ опередилъ на цѣлыя десятилѣтія художественное развитіе Европы. Нѣкоторыя его крестьянскія картины напоминаютъ Лейбля, нѣкоторые его зелено-бѣло-сѣрые пейзажи—Трюбнера. Въ эпоху, когда въ модѣ было все чужедальное и все пышно-великолѣпное, онъ воспроизводилъ поэзію городскихъ предмѣстій. Вотъ жалкій свѣтло-зеленый лужокъ, на которомъ прачка разстилаетъ бѣлье, вотъ пыльная тропинка, теряющаяся вдали, или старый крестьянскій дворъ, передъ которымъ остановилась телѣга. Такія темы сотни художниковъ изображали потомъ гораздо лучше. Тѣмъ не менѣе въ высшей степени любопытно видѣть, какъ датская живопись, руководимая простой любовью

Бишопъ. *За чтеніемъ Евангелія.*



Фетъ: *Портретъ.*



Кройеръ:

Мандолинистъ.

Паульсенъ:

Портретъ.

къ родинѣ, инстинктивно направилась по тому пути, на который остальныя европейскія страны могли вступить, лишь устранивъ съ него цѣлую гору эстетическихъ доктринъ. Не прошла, естественно, безслѣдно мимо Даніи царившая въ тѣ годы романтика путешествій. Въ особенности Римъ, гдѣ великій Торвальдсенъ провелъ большую часть своей жизни, былъ мечтой всѣхъ молодыхъ художниковъ. Здѣсь прожили лучшіе годы *Эрнстъ Мейеръ*, *Константинъ Ганзенъ* и многіе другіе. Здѣсь они чувствовали себя художниками. Здѣсь они могли изжить себя цѣликомъ. Живя потомъ стариками на своей сѣверной родинѣ, они грезили о Италіи, о счастливыхъ дняхъ вольной юности.

И однако классическое искусство на нихъ совсѣмъ не вліяло, что чрезвычайно трогательно. Швиндъ, бывшій такимъ закоренѣлымъ нѣмцемъ, писалъ изъ Рима, что самое прекрасное здѣсь—это остеріи, гдѣ ночью сидишь, пьешь и куришь. Въ такомъ же духѣ была и итальянская романтика датскихъ художниковъ. Константинъ Ганзенъ изображалъ этихъ художниковъ сидящими въ мастерской, попивающими чай и покуривающими трубки, созерцающими съ балкона вѣчный городъ. А то, что они оттуда видѣли, очень похоже на то, что нынѣ изображается на открыткахъ: то были ладзарони и мальчишки, процессіи и хорошенькія дѣвушки изъ Трастевере, весело посмѣивающіяся изъ-подъ краснаго платка. Писали они и виды виллы Альбани, Колизея и понтійскихъ болотъ, такіе зеленые, прохладные и свѣжіе, словно то сцены изъ жизни Копенгагена или уголки зоологическаго сада. Всюду отчетливо обнаруживается датскій темпераментъ. Францисканцы грезятъ въ лучахъ солнца. Въ остеріяхъ такъ же тихо, какъ въ датскихъ кабачкахъ. Всѣ мечтаютъ и бездѣльничаютъ, спятъ и зѣваютъ.

Движеніе и смѣхъ вы найдете только у одного—у *Марстранда*. Этотъ художникъ какъ-то не укладывается въ рамкахъ датскаго искусства. Его итальянскія картины—настоящій шабашъ вѣдьмъ. Пляшутъ тарантеллу. Мчатся чего-то испугавшись ослы. Смуглые парни дерутся *на ножахъ изъ-за* безсердечной красавицы. Потомъ въ своихъ картинахъ, иллюстрирующихъ комедіи Гольберга, Марстрандъ сжигаетъ цѣлый фейерверкъ изъ ракетъ остроумія и веселыхъ шутокъ. Такая неожиданная драматичность поражаетъ сначала непріятно. Среди своихъ соотечественниковъ Марстрандъ производитъ впечатлѣніе человѣка иной расы. Словно въ обществѣ тихихъ, спокойныхъ людей вдругъ кто-то громко закричалъ или расхохотался. Словно въ царство Гамлета заглянулъ англичанинъ типа Гогарта. Сравненіе съ Гогартомъ показываетъ вмѣстѣ съ тѣмъ, въ чемъ величіе Марстранда. Всегда и всюду существовали художники-сатирики. Въ своемъ умѣніи выявлять основную ноту характера, выразить немногими существенными черточками тупоуміе, мужицкую гордость, злость, хитрость, Марстрандъ имѣетъ достойныхъ соперниковъ только въ лицѣ именно Гогарта или старика Питера Брёгель. Онъ, впрочемъ, не только сатирикъ. Въ невыразимо тонкихъ картинахъ воспроизвелъ онъ мечтательный покой города лагунъ; съ удивительной задушевностью писалъ онъ семейныя картины—дни рожденія или музыкальныя вечеринки.

«Итти въ народъ», какъ это дѣлали съ 40-хъ годовъ нѣмецкіе

художники, датскимъ, такимъ образомъ, не приходилось. Ибо если въ Германіи художники въ продолженіе десятилѣтій избѣгали воспроизводить современную жизнь, такъ какъ она якобы не даетъ матеріала для художественныхъ произведеній, то датчане съ самаго начала предпочитали изображать все близкое, родное. Кругъ сюжетовъ оставался все тѣмъ же. Онъ только расширился въ томъ смыслѣ, что живопись перешла отъ быта копенгагенскаго бюргерства къ изображенію также и деревенской жизни. *Фермеренъ*, *Дальсгоръ* и *Экснеръ* имѣютъ для Даніи то же самое значеніе, какъ для Германіи—Кнаусъ, Вотье и Дефреггеръ. Нашему современному вкусу они даже ближе, такъ какъ въ ихъ картинахъ нѣтъ ничего анекдотическаго, ничего новеллистическаго. Картины ихъ просты, очень просты. Крестьянка работаетъ въ тихой уютной комнатѣ. Дѣти собираютъ на берегу моря раковины. Старый морякъ смотритъ въ глубокомъ раздумьѣ на море. Здѣсь нѣтъ ни остротъ, ни насмѣшки. Художники не придерживаются академическаго рецепта. Они изображаютъ жизнь не какъ Haupt und Staatsaction. Они изображаютъ поэзію обычнаго. Они погружаются въ мелочи съ той тихой радостью, которая такъ располагаетъ къ Питеру де-Гоху, къ ванъ деръ-Меру. Заслуживаетъ вниманія и ихъ техника. Въ своихъ крестьянскихъ дворахъ Фермеренъ подходитъ близко къ Петтенкофену, а нѣкоторыя крестьянскія интерьёры Экснера съ яркимъ, рѣзкимъ свѣтомъ, пробѣгающимъ по головнымъ платкамъ крестьянокъ, по столамъ и инвентарю, напоминаютъ работы Лейбля.

Простотой и скромностью отличается и пейзажъ. Въ 40-хъ и 50-хъ гг. пароходы и желѣзныя дороги влекли нѣмецкихъ художниковъ въ даль. Они отправлялись въ Палестину и Америку, въ Норвегію и въ ущелья Гималайи. Теодоръ Гильдебрандъ совершилъ свое кругосвѣтное путешествіе, чтобы зафиксировать всѣ наиболѣе интересныя мѣста вселенной. Датскіе художники, напротивъ, слѣдовали не указаніямъ Бедекера, а своему артистическому чутью. Они оставались на родинѣ и писали то, что имъ было знакомо и мило, а не эффектныя вещи, предназначенныя обслуживать холодное любопытство или банальную любознательность. Потому и ихъ картины производятъ такое милое и уютное впечатлѣніе: словно вы стоите лѣтней порой у окна и смотрите на смѣющійся, зеленѣющій міръ. Нѣтъ ни кроваво-красныхъ закатовъ, ни альпійскихъ зорь, ни ледниковъ, ни голубыхъ гротовъ. Преобладаетъ зеленый цвѣтъ и самые разнообразные его оттѣнки. Это тоже очень интересный фактъ. Въ другихъ странахъ нужны были цѣлыя десятилѣтія, чтобы увидѣть наконецъ, что дерево и лугъ зеленаго цвѣта, такъ какъ исторически-сложившійся вкусъ требовалъ выдерживать картины въ коричневомъ тонѣ старыхъ голландцевъ. Датскіе художники глядѣли не въ прошлое, а вокругъ себя, и являются поэтому первыми поэтами зелени.

Въ особенности три художника являются классиками датскаго пейзажа: Сковгоръ, Румпъ и Кюнъ.

Сковгоръ—художникъ, изображающій воду, тихіе заливы, въ которыхъ отражаются красивыя зеленыя деревья. Водяная гладь воспроизведена мастерски. Удивительно, какъ онъ умѣетъ помѣстить

среди зелени свѣтлое тѣло купающагося мальчика красивымъ, красочнымъ пятномъ, удивительно, какъ онъ умѣетъ сочетать въ строгопрекрасную гармонію голубые пруды, сѣрое небо и свѣтло-зеленые луга. Картины *Румпа* весьма напоминаютъ Карла Гайдера. Обычно это лѣсныя просѣки съ старыми буками, въ верхушкахъ которыхъ играетъ солнце, или отлогіе холмы съ молодыми рощицами, нѣжно-зеленая листва которыхъ изысканно выдѣляется на темной зелени земли. Царствомъ *Кюна* является скорѣе небо, чѣмъ земля. Онъ пишетъ широкія свѣтло-зеленыя равнины и бѣло-сѣрыя облака, медленно плывущія по холодному небу цвѣта стали. Прекрасно передаетъ онъ и настроеніе осени, когда деревья теряютъ листву и первые желтые листья покрываютъ землю. Одновременно съ этими пейзажистами выступилъ *Лундби*, датскій Тройонъ, въ картинахъ котораго соединяется въ мечтательный аккордъ тихое спокойствіе природы и философическое спокойствіе скота. *Мельби*, *Ларсенъ* и *Сёренсенъ* создали свои прекрасныя марины. Словомъ, тогда въ Даніи существовала цвѣтущая «школа Фонтенебло». Если эти художники не достигли міровой славы, то это объясняется тѣмъ, что жили они въ такой уединенной странѣ.

Этой замкнутости наступилъ конецъ въ 60 г., когда началась эра всемірныхъ выставокъ. Данію обуяла честолюбивая мечта также выступить на арену, и въ результатѣ—серьезное пораженіе. Привыкшіе къ пышнымъ полотнамъ и огромнымъ махинамъ иностранные критики единодушно сошлись въ томъ, что въ датской живописи нѣтъ ни великихъ идей, ни живописныхъ пріемовъ. Показался и самимъ датчанамъ ихъ костюмъ слишкомъ простымъ и скромнымъ. И вотъ они стали учиться писать широко, сочно и пышно. Маленькія картины были вытѣснены огромными полотнами, какія требовались на всемірныхъ ярмаркахъ. Отъ скромныхъ сценъ изъ будничной жизни художники перешли къ претенціознымъ историческимъ картинамъ, такъ какъ только послѣднія давали возможность блеснуть богатыми, пышными красками, развѣвающимися портьерами, бархатными и шелковыми костюмами. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что эта переходная фаза была необходима, какъ нѣтъ спора, что среди многочисленныхъ ловкихъ художниковъ, выступившихъ въ этотъ періодъ въ Даніи, было нѣсколько и очень тонкихъ.

Таковъ прежде всего *Цартманъ*. Его историческія картины можетъ полюбить и тотъ, кто ненавидитъ Пилоти. Характерно для датскаго художника, что онъ никогда не думалъ выводить модели, одѣтыя въ костюмъ Галилея или Мильтона, Колумба или Валленштейна, не выкапывалъ какихъ-то темныхъ историческихъ дѣятелей, а ограничился опредѣленной небольшой эпохой отечественной исторіи, почти одной даже фигурой, дорогой ему, какъ и каждому датчанину. Его героиня—Элеонора Христина, жена Ульфельда, и ея интересную жизнь, ея мужественную смерть разсказалъ онъ безъ сантиментальнаго паѳоса, безъ ложнаго блеска, серьезно, просто и правдиво. Такимъ же исполненнымъ силы реализмомъ отличаются и другія его произведенія. Изображаетъ ли онъ сцены изъ Шекспировскихъ пьесъ,

изъ эпохи римскаго декаденса, изъ датскаго Рококо—всегда онѣ дышатъ не театральнымъ паѳосомъ, а доподлинной жизнью. Вообще говоря, этотъ періодъ въ развитіи датской живописи оставляетъ насъ теперь однако равнодушными. Признавая всецѣло техническія заслуги этихъ художниковъ, нельзя не видѣть, что подъ вліяніемъ заграничнаго искусства они утеряли свои наиболѣе цѣнныя качества.

Карлъ Блохъ, напр., очень разносторонній художникъ, изображавшій ловкой кистью самыя разнообразныя темы. И однако его религіозныя картины похожи на Мункачи, его историческія полотна—на Пилоти, его изображенія монаховъ—на Грюцнера. Талантливо, но безлично писалъ *Вильгельмъ Розенстандъ* сцены итальянскаго карнавала и парижскихъ кабачковъ. *Гельстедъ* и *Томзенъ*, въ свою очередь, внесли въ жанровую живопись тѣ остроумныя pointes, которыя превращаютъ картину въ фельетонъ. Портретная живопись (*Августъ Іерндорфъ*) стремится быть величественной, пользуется ради эффекта медвѣжьими шкурами и бархатными завѣсами, плохими издѣліями художественной промышленности и ужасными книгами, разложенными обычно въ салонахъ фотографовъ. Даже пейзажи *Готфрида Кристенса* и *Христіана Цахо* производятъ, несмотря на большой размѣръ, впечатлѣніе бездушно-мелочныхъ рядомъ съ прочувствованными произведеніями предыдущаго поколѣнія. Художники работаютъ во имя эффекта, который по существу не въ духѣ датскаго темперамента. Между художниками и природой сталъ посѣтитель выставокъ. Стремленіе не отстать отъ заграницы создало искусство космополитическое, и снова датскимъ стало оно лишь послѣ того, какъ вся европейская живопись вступила на путь, по которому шелъ, опередивъ ее на десятилѣтія, старикъ Экерсбергъ.

Датчане рано познакомились съ французскимъ импрессіонизмомъ, такъ какъ датская литература находилась всегда въ тѣсной связи съ французской. У Карла Якобсена можно было любоваться хорошими французскими картинами. Этотъ копенгагенскій пивоваръ сдѣлалъ несказанно много для искусства родной страны. Онъ собиралъ античныя и французскія скульптуры, картины наиболѣе тонкихъ старыхъ датскихъ художниковъ и наиболѣе изысканныхъ импрессіонистовъ. Онъ выстроилъ особый домъ для своей коллекціи и открылъ его двери для всѣхъ. Онъ пробудилъ въ народѣ пониманіе искусства. Переворотъ въ области эстетическаго вкуса, сопровождавшійся въ другихъ странахъ такой продолжительной борьбой, произошелъ поэтому въ Даніи довольно спокойно. Публика уже прошла, такъ сказать, извѣстную школу, а художники могли тѣмъ легче примкнуть къ новому движенію, что оно для Даніи было равносильно возвращенію къ забытой старинѣ. Конецъ столѣтія довершилъ то, что было намѣчено уже его началомъ. На болѣе тонкомъ и мягкомъ инструментѣ играли теперь ту же мелодію, которую дѣды когда-то играли на болѣе грубомъ. Сдѣлать изъ импрессіонизма его послѣдніе логическіе выводы, подражать французамъ во всѣхъ ихъ смѣлыхъ экспериментахъ, все это лежало, слѣдовательно, внѣ ихъ программы. Художники въ родѣ Моне и Дегаза, истые классики импрессіонизма, ничего не

могли сказать датскимъ художникамъ. Скорѣе ихъ вождями можно считать Бастьенъ-Лепажа, Казена и Каррьера, если только можно свести искусство, продуктъ датскаго темперамента и датской природы, къ вліянію чужестранныхъ мастеровъ, что, конечно, неправильно.

Какъ сто лѣтъ назадъ, датская живопись и нынѣ—живопись благородная и скромная. Какъ тогда коренясь въ жизни, она исполнена мимозоподобной чувствительности, страха передъ всѣмъ грубымъ и плебейскимъ. Въ Даніи не писались большія картины изъ жизни бѣдняковъ, преобладавшія сначала во всѣхъ странахъ. Нѣтъ даже и уличныхъ сценъ. Не движеніе, а покой, не нервно-напряженный трудъ, а тихая мечтательность интересуютъ художниковъ. Молодыя матери сидятъ у колыбели младенцевъ. Маленькій мальчикъ качаетъ сестричку. Больная дѣвочка перелистываетъ книгу съ картинами или разсматриваетъ цвѣтокъ. Старуха надѣваетъ очки, намѣреваясь прочесть письмо. Въ особенности любятъ художники часъ сумерекъ, когда лампа распространяетъ кругомъ кроткій свѣтъ, дымится папироса и вода кипитъ въ чайникѣ. Какъ уютны въ этотъ часъ эти комнаты съ зелеными растеніями и милой дѣдовской мебелью! Какъ хорошо мечтается, когда огонь трещитъ въ каминѣ и дождь тихо стучитъ въ окно. Уже старое поколѣніе художниковъ пыталось воспроизводить подобныя темы, но воспроизводило оно ихъ сухо и жестко. Теперь съ мечтательнымъ настроеніемъ, съ туманно-расплывчатыми чувствами гармонируетъ какъ нельзя лучше заглушенный свѣтъ, лишающій предметы ихъ тяжести.

Разумѣется, эти слова не касаются всѣхъ художниковъ. Искусство цѣлой страны нельзя распять на прокрустовомъ ложѣ единаго чувства. *Энгельстедъ* и *Геннингсенъ* пишутъ картины, напоминающія газетныя замѣтки, какъ во Франціи Жанъ Беранъ. *Ирмингеръ*, авторъ изображеній госпиталей, напоминаетъ Жерве. *Вигго Педерсенъ*, а также *Теодоръ Филипсенъ* близко подходятъ къ свѣтовой живописи Моне. *Туксенъ* выступаетъ въ разныхъ видахъ: онъ элегантенъ въ своихъ портретахъ, напоминаетъ Шаплена, когда пишетъ нагое женское тѣло или разсыпаетъ по воздуху розовыхъ амуровъ. Особенно поразительна разносторонность *Кройера*. Съ тѣхъ поръ, какъ онъ написалъ свои картины изъ быта норманскихъ рыбаковъ, ловящихъ сардинокъ, и полевыхъ рабочихъ абруцскихъ горъ, онъ прошелъ огромный путь. Сначала онъ былъ теменъ въ духѣ Мункачи, потомъ Мане сдѣлался его учителемъ, затѣмъ онъ увлекся пленэромъ и, наконецъ, создалъ находящіяся въ коллекціи Якобсена бытовыя картины, передающія съ такимъ удивительнымъ мастерствомъ сліяніе сумерекъ и искусственнаго освѣщенія. Въ его произведеніяхъ встаетъ вся жизнь Даніи, на штрандѣ и въ городѣ, въ салонахъ и въ кабачкахъ. Все это написано съ бравурностью, для которой нѣтъ трудностей.

Какъ ни цѣненъ Кройеръ, больше привлекаютъ художники, не отличающіеся такой разносторонней виртуозностью, разговаривающіе только съ собой, словно не сознающіе, что другіе будутъ смотрѣть на ихъ картины. Такими монологами въ краскахъ являются картины *Вигго Іогансена*. Никогда не надоѣстъ вамъ смотрѣть на этихъ мла-

денцевъ, входящихъ въ ванну, или внимающихъ въ сумеркахъ разсказамъ матери, на эти вечеринки или грезы за роялемъ. Ибо здѣсь царитъ простота, идущая отъ сердца и говорящая сердцу. Мимо картинъ вы словно смотрите въ маленькій, уютный мірокъ.

Область темъ, разрабатываемыхъ Іогансеномъ, характеризуетъ и сюжеты другихъ художниковъ. Импрессіонизму былъ обязанъ почти полнымъ обновленіемъ своей кисти почти семидесятилѣтній *Отто Гаслундъ*. Невыразимо тонко переданы эти пастушки, стоящія съ чулкомъ, который онѣ вяжутъ, въ рукѣ, около своего стада, или эти малыши, разсматривающіе въ день елки сіяющими глазами свои игрушки.

Карлъ Іенсенъ напоминаетъ Готхарта Кюля съ той только разницей, что онъ еще мягче и нѣжнѣе. Отличаясь тонкимъ чутьемъ къ прохладнымъ, изысканнымъ тонамъ, онъ изображалъ бѣло-выштукатуренныя церкви, въ окна которыхъ падаетъ кроткій свѣтъ, интерьёры старыхъ дворцовъ и nature morte, состоящую изъ голубыхъ кофейниковъ и бѣлыхъ съ голубымъ чашекъ. Такими же скромными красками пишетъ и *Лауритсъ Рингъ*. Изображаетъ ли онъ старика, медленнымъ шагомъ пробирающагося по дорогѣ, или дѣтей, здоровающихся съ возвращающимся отцомъ,—всегда у него повторяется гамма въ духѣ Коро: сѣро-желтыя соломенныя крыши, свѣтлая стѣна деревенскаго дома, сѣро-зеленый лугъ, и все это выдержано въ нѣжно-серебристыхъ тонахъ. Даже художникамъ, изображающимъ рыбаковъ, живущихъ въ Скагенѣ, маленькой деревушкѣ на сѣверномъ берегу Ютландіи, чужды грубая сила и героическое величіе. *Михаилъ* и *Анна Анкеръ* живописали не моряка, пролагающаго себѣ путь сквозь волны, борющагося съ грозной стихіей. Нѣтъ, они пишутъ покой праздничнаго вечера, тихую жизнь женщинъ и дѣтей: рыбаковъ, смотрящихъ съ высоты холма на море или гуляющихъ съ своими мальчиками, дѣвушекъ, сидящихъ за пряжей на солнцѣ или читающихъ больной матери Библію.

А кто способенъ словами передать настроеніе датскаго пейзажа? Кто сможетъ описать эти картины, въ которыхъ ничего не изображается, которыя похожи на вздохъ, похожи на звукъ, едва намѣченный и однако ударяющій по сердцу. Вотъ пасутся на дюнѣ коровы—вы точно вдыхаете холодный, ароматичный воздухъ. Тамъ дальше тянется шоссе, сѣрое и однообразное, а надъ нимъ нависла вся усталость отъ долгихъ часовъ ходьбы. Или въ долинѣ цвѣтетъ розовый верескъ. На краю шоссе поднимаютъ свои блѣдныя головки тощіе свѣтло-желтые цвѣты. Въ окнѣ крестьянскаго двора мерцаетъ свѣтъ лампы. Или лунное сіяніе робко скользитъ по глади пруда. Почти всегда—октябрь: время, когда падаютъ листья и природа готовится къ покою. Почти всегда—сумерки: время, когда расплываются формы и засыпаютъ краски. *Нильсъ Сковгоръ* и *Юлій Паульсенъ* особенно тонко возсоздали простую прелесть датскаго пейзажа. А рядомъ съ ними стоитъ маринистъ *Лохеръ*, стоятъ превосходные анималисты *Оле Педерсенъ* и *Нильсъ Педерсенъ Мольсъ*. Всѣ они находятся еще во цвѣтѣ силъ, всѣ они ровесники нѣмецкихъ художниковъ Либермана, Уде и Калькрейта.

Каковы же цѣли молодежи?

Принимая во вниманіе внезапность, съ какой въ другихъ странахъ на смѣну натурализму явился романтизмъ, можно было бы ожидать встрѣтить такой же переворотъ и въ датскомъ искусствѣ. Но въ этой тихой спокойной странѣ даже противоположность между поколѣніями выступаетъ не столь рѣзко. Правда, нео-идеализмъ и возрожденіе художественнаго ремесла замѣтны и въ датской живописи. *Іоахимъ Сковгоръ* пытался подарить маленькой странѣ декоративное искусство. *Виллумсенъ* придерживается архаизирующей стилистики. Тѣмъ не менѣе основной маршрутъ не измѣнился. Представители молодого поколѣнія отличаются отъ предыдущаго только тѣмъ, что или ставятъ, какъ *Томъ Петерсенъ* и *Фрицъ Зибергъ*, на мѣсто мягкой расплывчатости болѣе твердо и ясно выявленную линію, или же они стремятся болѣе своихъ предшественниковъ къ спокойной красотѣ тоновъ, ограничиваясь небольшой монохромной скáлой. Бѣлый, жемчужно-сѣрый и черный цвѣта—такова обычно гармонія красокъ, и только изрѣдка въ ней звучитъ свѣтло-зеленый тонъ. Такъ писалъ *Карлъ Гольсё* свои интерьёры—зеленыя скатерти и зеленыя комнатныя растенія, сѣробѣлый свѣтъ дня, падающій на коричневыя рояли, на бѣлыя нотныя листы и бюсты. Въ такомъ духѣ писалъ и *Вильгельмъ Гаммершё* свои портреты и семейныя сцены: тихіе люди выдѣляются на фонѣ сѣрой стѣны, на которой виситъ въ черной рамѣ бѣлая гравюра. Въ такомъ же духѣ писали другіе художники свои тонкіе пейзажи, сѣрые ноябрьскіе дни съ темными оголенными деревьями и первымъ снѣгомъ, опускающимся матово-бѣлымъ саваномъ на землю.

Если иностранецъ попадаетъ на всемірную выставку, то безъ особаго добраго желанія онъ, пожалуй, и не замѣтитъ датскіе залы, не остановится передъ картинами, въ которыхъ ни въ смыслѣ содержанія, ни въ смыслѣ колорита нѣтъ ничего рекламно-подчеркнутаго. Но разъ вы уже обратили вниманіе на эти картины, вы не такъ легко отъ нихъ оторветесь. Вы чувствуете себя превосходно въ обществѣ этихъ симпатичныхъ художниковъ, повѣствующихъ такъ тихо-скромно о темахъ столь милыхъ и задушевныхъ.

Изъ Копенгагена въ Стокгольмъ не далеко.

Хотя обѣ страны и находятся на недалекомъ другъ отъ друга разстояніи, шведское искусство совершенно не похоже на датское. Со временъ Густава Адольфа шведская политика была проникнута духомъ крайняго космополитизма. Этотъ космополитическій духъ, столь непохожій на трогательную любовь датчанина къ родинѣ, составлялъ всегда и отличительную черту шведской живописи.

Оглядываясь назадъ на XVIII в., мы находимъ уже тогда двухъ художниковъ Lavreince и Roslin, которые работаютъ въ Парижѣ и въ рамкахъ Рококо производятъ впечатлѣніе скорѣе французовъ. Впослѣдствіи выступило нѣсколько жанристовъ (*Карлъ д'Ункеръ*, *Вильгельмъ Валландеръ*, *Августъ Іернбергъ*, *Фердинандъ Фагерлинъ* и др.), создавшихъ мнимо-шведскую живопись, облекая дюссельдорф-

скія модели въ шведскій національный костюмъ. Нѣсколько представителей исторической живописи (*Гелльквистъ*, *Цедерстрёмъ* и др.) пользовались пріобрѣтенными у Пилоти пріемами, чтобы изобразить темы изъ шведской исторіи въ стилѣ, тогда всюду господствовавшемъ. А первые представители новѣйшей шведской живописи—шведы ли они? *Зальмсонъ* и *Гагборгъ* первые, повернувшіе въ сторону импрессіонизма, жили и работали въ Парижѣ. Бретонскіе рыбаки и пикардійскіе крестьяне—вотъ герои ихъ картинъ. Даже когда они пытаются говорить по-шведски, это выражается только въ томъ, что они одѣваютъ въ шведскій костюмъ парижскія модели.

Молодое поколѣніе превратило это парижское искусство до извѣстной степени въ искусство шведское, перенеся центръ тяжести своей дѣятельности на родину. Но и у нихъ осталась эта космополитическая нотка. Свѣтская элегантность и ослѣпительная техника отличаютъ ихъ отъ скромно-безпретенціозной созерцательности датчанъ. Каковы темы шведскихъ пейзажистовъ, *Нильса Крейгера*, *Карла Нордстрёма*, *принца Евгенія*, *Акселя Сьоберга и Вальберга?* То весьма изысканные мотивы сумеречнаго освѣщенія: по зеркальной глади озера или по ночнымъ улицамъ пробѣгаютъ серебристыя, желтыя и оранжевыя пятна свѣта; по водѣ тихо скользятъ расцвѣченныя флагами гондолы; заря ложится на море; послѣдніе лучи солнца освѣщаютъ темнѣющія верхушки деревьевъ; свѣтъ маяка борется съ наступающей темнотой—все это передается пикантно и остроумно.

Какъ анималистъ произвелъ сенсацію поразительно-написанными картинами *Бруно Лильефорсъ*. Изображаетъ ли онъ перепеловъ или глухарей, собакъ или зайцевъ, сорокъ или дроздовъ—самыя мгновенныя движенія, самыя быстро мѣняющіяся свѣтовыя явленія передавались имъ (по крайней мѣрѣ въ его первыхъ хорошихъ картинахъ) съ истинно-японскимъ импрессіонизмомъ. Но, вообще говоря, шведскихъ художниковъ нельзя распредѣлять по «сюжетамъ». Виртуозы, умѣющіе дѣйствовать всѣми средствами искусства, они чувствуютъ себя дома въ области стѣнописи, портрета и гравюры. *Оскаръ Бьёркъ*, *Эрнстъ Іосефсонъ*, *Георгъ Паули*, *Рихардъ Бергъ*—вотъ наиболѣе извѣстныя имена.

А безпокойная нервозность *Андерса Цорна* для Швеціи также типична, какъ для Даніи провинціальная простота Іогансена. Не только его морскія картины съ бушующими волнами и нагими, омываемыми свѣтомъ, тѣлами принадлежатъ къ наиболѣе совершеннымъ въ техническомъ отношеніи произведеніямъ новѣйшаго искусства, воссоздающими самыя трепетныя движенія. Та же смѣлая, не знающая трудностей, увѣренность дѣлаетъ его интерьёры, портреты и народныя сцены предметомъ восторга для глазъ любого художника. Въ особенности пышные красные и желтые тона умѣетъ онъ сопоставлять, какъ никто другой. Въ произведеніяхъ *Карла Ларсона* эта удивительная ловкость кисти соединяется съ извѣстнымъ стремленіемъ къ монументальности. Къ такой величественной декоративной живописи устремляется вообще главнымъ образомъ большинство молодежи. Пейзажистъ *Густавъ Фьестадъ* напр. произвелъ въ послѣдніе годы сенсацію

подобными картинами. Воспроизводитъ ли онъ звѣздное небо, распростертое въ серебряномъ блескѣ надъ покрытымъ снѣгомъ лѣсомъ, поросшія мохомъ скалы вокругъ тихаго пруда, или желтѣющія нивы, надъ которыми взоръ уходитъ въ безграничную даль — съ натуралистической правдивостью у него всегда соединяется скульптуральная стилизація плоскости, отличающаяся очень своеобразнымъ декоративнымъ благозвучіемъ.

Иной міръ раскрывается передъ вами, когда вы переходите изъ шведскихъ залъ выставки въ норвежскія. Изъ шумнаго, чувственнаго, рафинированнаго большого города, въ родѣ Стокгольма, вы перенеслись въ суровую пустынную природу, гдѣ суровое рѣдкое населеніе, народъ рыбаковъ и крестьянъ, отвоевываетъ себѣ тяжелымъ трудомъ у моря жалкій кусокъ хлѣба.

Одно время работали и норвежцы на интернаціональный художественный рынокъ, повѣствуя въ жанровыхъ картинахъ о нравахъ и обычаяхъ родины, а въ пейзажѣ—о ея природѣ. Когда говорятъ о такихъ этнографически-географическихъ картинахъ, на память приходятъ имена *Адольфа Тидеманда*, *Ганса Гуде* и *Мортенъ-Мюллера*. Однако въ Норвегіи эта интернаціональная живопись окончилась очень рано. Уже въ 1859 г. Бьернсонъ былъ предсѣдателемъ «норвежскаго общества», однимъ изъ главныхъ пунктовъ программы котораго была борьба противъ опошляющихъ условностей дюссельдорфской школы. Его товарищемъ былъ Ибсенъ. И вотъ, когда въ 80 гг. на выставкахъ въ Парижѣ и въ Мюнхенѣ стали извѣстными первыя произведенія новой норвежской живописи, казалось, что въ ней въ самомъ дѣлѣ живетъ вся суровость, вся первобытность сѣвера. Художники не стремились къ тому, чтобы казаться гибкими и элегантными, нѣтъ, они изображали природу и людей родины съ такой стихійной силой, какъ будто кисть и краски были изобрѣтены спеціально для нихъ. Подобно тому, какъ сами люди, которыхъ вы встрѣчаете на сѣверѣ, эти закаленные гиганты съ мозолистыми руками и загорѣлыми лицами, въ пропитанныхъ масломъ шляпахъ и синихъ блузахъ, похожи на сыновъ исчезнувшаго героическаго вѣка, такъ и художники *(Нильсъ Густавъ Венцель, Іёргенсонъ, Кольстё, Христіанъ Крогъ)* отличались чѣмъ-то героичнымъ, первобытнымъ въ своемъ непосредственномъ, варварскомъ подходѣ къ явленіямъ міра. Наиболѣе излюбленными были для нихъ наиболѣе яркіе эффекты пленэра. Они блистали всѣми красками призмы.

Рядомъ съ этими рѣзко-написанными фигурными картинами стоятъ пейзажи, обнаруживающіе въ художникахъ очень тонкое чувство. Эти послѣдніе уже не пишутъ, какъ прежде, полуночное солнце и зеленыя, какъ смарагдъ, стѣны фьордовъ. Нѣтъ, они пытаются просто и правдиво передать простой суровый характеръ норвежской природы. Одинъ изображаетъ одинокіе пруды, глади которыхъ ни одна лодка не бороздитъ своими бороздами, гдѣ не видно человѣка и не слышно ничьихъ голосовъ, другой—часъ сумерекъ, когда солнце, холодное

и ясное, скрывается за горами; третій—зиму, когда надъ шуршащимъ снѣгомъ стоитъ холодный прозрачный воздухъ. Подобно тому, какъ не простая случайность, если величайшими пейзажистами XIX в. были дѣти большого города, такъ нетрудно объяснить, почему лучшія картины весны возникли въ Норвегіи, гдѣ царитъ почти вѣчная зима. Чѣмъ дольше приходится ждать весны, тѣмъ больше ее цѣнишь, хотя бы это весна съ ея голыми сучьями и молодыми зелеными почками и была похожа скорѣе на зиму.

Амандусъ Нильсонъ, Эйлифъ Петерсенъ и Христіанъ Скредсвигъ въ особенности прославились подобными пейзажами.

Въ послѣдніе 20 лѣтъ, когда вся европейская живопись переходила отъ титанизма натуралистическихъ экспериментовъ къ болѣе мягкимъ картинамъ въ примирительномъ духѣ, привлекательная суровость смѣнилась, правда, и въ норвежской живописи болѣе салонными пріемами. Все по прежнему норвежскіе залы бросаются на выставкахъ въ глаза тѣмъ, что одна снѣжная картина виситъ рядомъ съ другой. Но ручнѣе, цивилизованнѣе стали художники, лѣтъ десять тому назадъ выступавшіе такъ грубо и неотесанно. Іёргенсенъ, Кольстё, Крогъ, Густавъ Венцель теперь ужъ не изображаютъ больше гигантовъ: матросовъ и рыбаковъ, не создаютъ они уже больше огромныхъ полотенъ, налагавшихъ на норвежскія выставки печать чего-то грубо—вызывающаго. Размѣръ ихъ картинъ сталъ меньше, краска мягче, глуше. Даже пейзажъ не отличается болѣе прежней поэзіей аскетически-мрачнаго одиночества. Палитра норвежскихъ художниковъ стала шикарной. Суровыя снѣжныя равнины стали сверкающими скетингъ-рингами. Во главѣ этого движенія стоитъ *Фрицъ Тауловъ*. Какъ ни подкупаетъ онъ своей техникой, нельзя закрывать глаза на то, что волны его прудовъ блестятъ немного слишкомъ кокетливо. Ряды норвежскихъ пейзажистовъ пополнились въ послѣдніе годы еще такими художниками, какъ *Боргенъ, Геннигъ, Хьерловъ* и *Стенерсенъ*. Въ особенности же привлекателенъ *Хальфданъ Стромъ*, передающій съ напоминающей Казена тонкостью красокъ свѣтъ, падающій изъ окна тихаго дома на пустынный пейзажъ, темно-голубые пруды, ночное небо и пестрые женскіе костюмы, выдѣляющіеся пикантными красочными пятнами на темно-зеленомъ лугу.

Не безъ успѣха участвовало нѣсколько норвежскихъ художниковъ и въ декоративныхъ устремленіяхъ современнаго искусства. Такъ *Герхардъ Мунте*, извѣстный ранѣе своими весенними и зимними пейзажами, въ настоящее время весь ушелъ въ созданіе стилизующаго линіи искусства.

Къ той же цѣли, хотя и другимъ путемъ, а именно путемъ стилизаціи краски при помощи большихъ плоскостей, стремится *Эдвардъ Мунхъ*. Живущій то на крайнемъ сѣверѣ, то въ Парижѣ, Берлинѣ или Тюрингіи Мунхъ вотъ уже много лѣтъ вызываетъ своими картинами напряженный интересъ. О немъ написано почти больше, чѣмъ полезно для художника—начиная съ гимна Пшибышевскаго (1894) и кончая книгой Макса Линде, прославляющаго его, какъ художника будущаго. Если подобное славословіе и невольно вызываетъ желаніе противорѣчить,

нельзя отрицать, что въ твореніяхъ Мунха заключена порою самобытная сила. Онъ одинъ изъ тѣхъ немногихъ современныхъ художниковъ, которые дѣйствуютъ на душу. Надъ многими его произведеніями разлито жуткое, за сердце хватающее настроеніе. Безуміе и смерть—таковы его темы. Но подобно тому, какъ въ этихъ картинахъ онъ очаровываетъ зрителя тѣмъ, что онѣ такъ ужасающе-серьезны, тѣмъ, что въ нихъ нѣтъ ни пустыхъ позъ, ни выспреннихъ фразъ, умѣетъ онъ въ другихъ картинахъ, рисующихъ простыя явленія будничной жизни, привлекать силою своей кисти. Такъ его большая картина, изображающая сѣверную пѣтнюю ночь, отличается огромной декоративной мощью. Картина производитъ впечатлѣніе еще на очень далекомъ разстояніи: такими могучими симфоническими аккордами звучатъ здѣсь краски.

Портреты Мунха несмотря на ихъ упрощенность, а можетъ быть именно въ виду этой упрощенности, поражаютъ часто своей мѣткостью. А въ его небольшихъ пейзажахъ—какой ритмъ! Яснымъ гармоническимъ распредѣленіемъ красочныхъ массъ, сведеніемъ всѣхъ подробностей къ существенной основной формѣ умѣетъ онъ придать и этимъ произведеніямъ, несмотря на ихъ скромный размѣръ, почти монументальный отпечатокъ. Пусть иногда онъ бьетъ черезъ край, производя въ такихъ случаяхъ рядомъ съ культурными французами грубое, почти оскорбляющее вкусъ впечатлѣніе,—всегда вы тѣмъ не менѣе чувствуете, что передъ вами крупный художникъ, отличающійся могучей самобытностью.

Англія.

ГЕРКОМЕРЪ: Паломники.

Англійская живопись сохранила и въ XIX в. свой національный характеръ. Между тѣмъ, какъ остальныя страны стали провинціями единаго мірового государства, артистической столицей котораго былъ Парижъ, въ Англіи и теперь еще царитъ искусство специфически англійское, такъ сказать искусство островное, связанное съ искусствомъ континента небольшими мостиками

Въ особенности процвѣтало это искусство въ началѣ XIX в. Ибо Англія вступила въ новую эпоху безъ такихъ рѣзкихъ потрясеній, какъ другія страны. Здѣсь соціальный переворотъ конца XVIII в. воздвигъ стѣну между прошлымъ и настоящимъ. Искусство не сразу приспособилось къ новымъ условіямъ жизни. Для Англіи, уже давно порѣшившей со всѣми этими вопросами, начало XIX в. не было поворотной эпохой въ исторіи. Живопись могла поэтому здѣсь, не мѣняя маршрута, итти дальше по пути, указанному ей Гогартомъ, Генсборо и Рейнольдсомъ. Она жила на капиталъ, скопленный еще въ XVIII в., тогда какъ на континентѣ приходилось еще только накоплять его.

Мы уже говорили о портретистахъ Бичи и Опи, Гоппнерѣ и Лоуренсѣ, преемникахъ Рейнольдса и Генсборо. Они не обогатили живопись новыми цѣнностями. Напротивъ, все въ ихъ картинахъ стереотипно: поза, пейзажный фонъ и краски. Но такъ какъ они очень ловко пользовались эффектной схемой, произведенія ихъ все же не лишены нѣкотораго показного блеска.

Рядомъ съ портретистами стояли анималисты. Въ особенности *Джемсъ Уордъ* создалъ весьма сильныя изображенія животныхъ. Виднымъ художникомъ былъ и *Лэндсиръ*, хотя онъ и примѣнялся часто къ вкусамъ публики, придумывая мелодраматическіе эпизоды. Быки, бараны и куры, ослы, кошки и овцы, собаки всѣхъ породъ, отъ ньюфаундлендской до мопса, олени, въ царственной позѣ стоящіе на пустынныхъ горныхъ вершинахъ или борющіеся въ горахъ съ собаками, лошади, которыхъ подковываютъ, лошади дерущіяся другъ въ другомъ съ пѣной у рта, львы, крадущіеся гордо или съ кошачьимъ коварствомъ—вотъ содержаніе твореній Лэндсира. Страстный спортсменъ, цѣлыми днями охотившійся съ ружьемъ въ рукѣ, онъ зналъ, какъ спеціалистъ, все, что писалъ. Мѣткость, съ какой онъ схватываетъ движенія, мастерство, съ какимъ онъ набрасываетъ свои картины, обезпечиваютъ ему почетное мѣсто на ряду съ великими анималистами XIX в. Делакруа и Курбе.

Жанровыя картины *Дэвида Уильки* оставляютъ насъ теперь равнодушными. Ибо вообще вся жанровая живопись представляется намъ нынѣ анти-эстетической уступкой, сдѣланной буржуазному вкусу XIX в., людямъ, способнымъ заинтересоваться картиной только въ томъ случаѣ, если въ ней есть литературное содержаніе, которое можно прочесть. Дэвидъ Уильки и является родоначальникомъ этой пригодной для иллюстраціи журналовъ живописи, обошедшей потомъ всю Европу. «Опись имущества», «Вскрытіе завѣщанія», «Игра въ жмурки», «Отецъ, показывающій дѣтямъ на стѣнѣ зайчика»—въ этихъ картинахъ уже заключено въ зародышѣ все то, что потомъ приводило въ восторгъ филистера въ Германіи и въ другихъ странахъ. Тѣмъ не менѣе и Уильки былъ, подобно Лэндсиру, не только разсказчикомъ, но и художникомъ. Всѣмъ своимъ произведеніямъ онъ умѣлъ придавать живописность. А его этюды хороши безусловно. Ихъ деликатная краска напоминаетъ Стеена, Тенирса и Броувера.

Самое яркое, что было создано въ Англіи въ первой четверти XIX в., сдѣлано въ области пейзажа. На континентѣ подъ вліяніемъ классической теоріи страдала именно какъ разъ живопись пейзажная. Она не гармонировала съ эстетическимъ канономъ эпохи, преклонявшимся лишь передъ благородными линіями классической пластики. Англіи это движеніе не коснулось. Въ XVIII в. создали Уильсонъ и Генсборо свои прекрасныя въ красочномъ отношеніи картины. Не обращая вниманія на теоріи, послѣдующіе художники шли по стопамъ этихъ вождей. Ни стилизующая пейзажная живопись въ духѣ Роттмана, ни романтическая въ духѣ Лессинга не имѣла въ Англіи своихъ представителей. Не находили художники нужнымъ совершать далекія путешествія, чтобы повѣствовать въ поучительной формѣ о достопримѣчательностяхъ чужедальнихъ странъ. Лучшія картины Гойена, Рюйсдаля и Гоббемы сохраняются именно въ англійскихъ коллекціяхъ. Въ духѣ этихъ старо-голландскихъ пейзажистовъ писали и англійскіе только родину, только то, что видѣли своими глазами, отправляясь съ своимъ мольбертомъ за городъ. Въ особенности *Джонъ Кромъ* изъ Норвича создалъ, штудируя Рюйсдаля, стиль очень благородный.

Картины его отличаются такой по истинѣ старинной красотой, что могли бы безъ ущерба висѣть рядомъ съ твореніями старыхъ голландцевъ.

Тотъ фактъ, что на заднемъ планѣ всегда стоитъ Рюйсдаль или какой-нибудь другой старый художникъ, указываетъ вмѣстѣ съ тѣмъ на то, что картины Крома не являются новой вѣхой въ исторіи искусства. Онъ стремился не столько къ тому, чтобы уловить и передать во всей ихъ свѣжести полученныя отъ природы впечатлѣнія, а скорѣе къ тому, чтобы писать такія же хорошія картины, какъ Рюйсдаль. Слѣдующимъ этапомъ должна была быть поэтому попытка освободиться отъ зависимости отъ старыхъ художниковъ. Необходимо было, чтобы явились люди, которые отважились бы передавать свои собственныя впечатлѣнія и настроенія, не считаясь съ стариками. Въ этомъ отношеніи неоспорима заслуга столь распространенныхъ въ Англіи, въ общемъ не очень высокаго качества акварелистовъ.

Относясь къ искусству, какъ дилетанты, они не чувствовали себя связанными съ прошлымъ. Они шли не въ музей, а въ природу. И здѣсь они пытались воспроизвести, насколько умѣли, все, что казалось имъ привлекательнымъ. А это списываніе съ природы, эта независимость отъ стараго искусства имѣли два послѣдствія. Прежде всего бросается въ глаза различіе въ красочной сторонѣ картинъ. Онѣ выдержаны не въ тонахъ старыхъ произведеній, хранящихся въ галлереяхъ. Въ нихъ зафиксированы свѣтлые, свѣжіе тона природы. Во вторыхъ, иные у нихъ мотивы. Впервые здѣсь сказалось современное чувство природы, болѣе нервозное и нѣжное, чѣмъ то, которое было свойственно предыдущимъ поколѣніямъ. Между тѣмъ, какъ старые голландцы заботились еще о богатой инсценировкѣ, здѣсь все необычайно просто и естественно.

Господствовавшую въ акварельной живописи концепцію примѣнилъ *Джонъ Констэбль* къ живописи масляными красками. Сначала и онъ подражалъ старымъ голландцамъ. Онъ заботился объ обычной для картинъ композиціи, о томъ, чтобы выдержать коричневатый тонъ старыхъ произведеній. Потомъ онъ становился все непосредственнѣе и смѣлѣе. Чтобы въ этомъ убѣдиться, нѣтъ надобности присмотрѣться непремѣнно къ его знаменитымъ картинамъ, хранящимся въ Лондонской Національной Галлереѣ, каковы: «Поле ржи», «Плотъ» и «Ферма», отличающіяся благодаря своему корректному рисунку все же нѣкоторой робостью и вылощенностью. Истинный Констэбль предстаетъ передъ нами преимущественно въ его этюдахъ, лишенныхъ всякаго предметнаго содержанія, воспроизводящихъ только воздухъ и силы, создающія жизнь. Подобно Рембрандту, онъ былъ сыномъ мельника, въ качествѣ молодого мельника онъ созерцалъ небо, высматривалъ вѣтеръ, который приведетъ въ движеніе его мельницу. Такъ предназначила его сама профессія, которую онъ исполнялъ въ юности, стать великимъ художникомъ воздуха. Иногда передъ нами только темно-зеленая группа деревьевъ и кусочекъ сѣраго неба. Но это небо живетъ и дышитъ. Вы чувствуете, какъ приближаются облака, какъ они плывутъ въ величавомъ покоѣ надъ пейзажемъ, или какъ вѣтеръ рветъ ихъ на тысячи частей. Что придаетъ этимъ этюдамъ ихъ удивительно-

современный характеръ, такъ это отсутствіе всякой композиціи въ традиціонномъ смыслѣ. Когда вы ѣдете въ Лондонѣ въ поѣздѣ городской желѣзной дороги надъ крышами домовъ и посмотрите изъ окна, то вы увидите развѣ верхушку трубы или дерева, а кромѣ того одно только небо. Констэбль первымъ воспроизводилъ такіе виды: ничего закругленнаго, одни только живыя точки. Онъ умеръ въ 1837 г., предвосхитивъ то, что потомъ четверть вѣка спустя довершилъ французскій импрессіонизмъ.

Второй великій англійскій пейзажистъ *Тёрнеръ* не находится ни въ какой связи съ голландской традиціей. Онъ продолжаетъ направленіе, имѣвшее въ XVIII в. своего представителя въ лицѣ Уильсона. Или другими словами: для него, какъ для Уильсона, отправной точкой былъ великій люминистъ XVII в. Клодъ Лорренъ. Совершенно въ его духѣ писалъ Тёрнеръ пейзажи съ античными фигурами. Совершенно, какъ Клодъ Лорренъ, строилъ и онъ на авансценѣ большія темныя кулисы изъ дворцовъ и гигантовъ-деревьевъ, чтобы лучше возсоздать иллюзію перспективы. Обѣ картины: «Дидона строитъ Карѳагенъ» Тёрнера и «Отъѣздъ царицы Савской» Клода Лоррена, вися-щія по желанію Тёрнера рядомъ въ Лондонской Національной Галлереѣ, доказываютъ, съ какой виртуозностью онъ владѣлъ техникой старыхъ художниковъ. Потомъ и онъ пошелъ своей дорогой. Подъ его кистью распадается торжественная композиція Клода Лоррена. Чтобы подчеркнуть противоположность свѣта и тѣни, онъ уже не нуждается въ передней кулисѣ. Единственнымъ содержаніемъ его картинъ становится свѣтъ, разлагающій контуръ рисунка, окружающій, пылая и сверкая, предметы.

Въ Венеціи, въ городѣ солнца, возникли первыя такія картины Тёрнера. Извѣстны слова, которыми Пьетро Аретино описалъ закатъ надъ большимъ каналомъ: «Атмосфера была окрашена въ разнообразные тона отъ свѣтлыхъ и до сумеречныхъ. Облака надъ крышами расплывались сѣрой дымкой, переднія были ярко освѣщены солнцемъ, дальнія—казались еле замѣтными полосками—голубыми, голубовато-зелеными, желтыми и ярко-красными, которыя постепенно таяли. Содрагаясь отъ восхищенія, вздохнулъ я: О Тиціанъ, гдѣ ты? О, если бы ты написалъ этотъ закатъ!»

Тёрнеръ—первый художникъ, писавшій подобныя картины. Всѣ его венеціанскіе пейзажи—свѣтовыя видѣнія. Онъ зарисовалъ тотъ часъ, когда восходящее солнце заливаетъ городъ лагунъ словно расплавленнымъ золотомъ, тотъ часъ, когда весь небосводъ пылаетъ темно-оранжевой краской, наконецъ, часъ сумерекъ, когда дворцы мерцаютъ сквозь серебристый туманъ, подобно сѣрымъ видѣніямъ. Потомъ Тёрнеръ пытался возсоздать такія же свѣтовыя проблемы и въ Англіи. Благодаря англійскимъ туманамъ эти проблемы еще осложнились, такъ что господствующей темой его картинъ стала борьба свѣта съ туманомъ, дыма съ эѳиромъ. Здѣсь изъ серебристаго сумрака выглядываютъ пронизанные свѣтомъ бѣлые паруса. Тамъ борются лучи солнца съ влажными испареніями, какъ вуаль спускающимися на землю. Или солнце горитъ оранжево-желтое за лимонно-желтыми

облаками. Или радуга сверкаетъ на небѣ въ часъ сумерекъ, когда туманъ, море и горы горятъ краснымъ свѣтомъ зари.

Интересовался онъ и чудесами искусственнаго освѣщенія. Тёрнеръ началъ свою дѣятельность какъ разъ въ эпоху, когда появились первыя желѣзныя дороги и пароходы. Тёрнеръ первымъ прославилъ эти пламенноглазыя чудовища XIX в. Вотъ напр. «Пожаръ на морѣ». Вдоль горящихъ мачтъ пароходовъ вьется пламя. Летятъ искры. Съ серебристояснымъ эѳиромъ мѣшается красный и лимонно-желтый дымъ. Быть можетъ, наиболѣе удивительнымъ твореніемъ Тёрнера является картина поѣзда, мчащагося въ бурю и дождь. Здѣсь рѣчь идетъ не только о проблемѣ double lumière: какъ молнія, вырывается сквозь густой туманъ красный свѣтъ паровоза и желтый свѣтъ освѣщенныхъ вагоновъ. Льется дождь, шумитъ и бушуетъ вѣтеръ. Пыхтитъ машина. Гудятъ колеса. Вы точно видите быстроту движенія.

Въ этомъ умѣніи передать движеніе заключается на ряду съ изображеніемъ свѣта наиболѣе сильная сторона Тёрнера. У него все живетъ, все дрожитъ и дышитъ. Марины голландцевъ были еще только портретами кораблей или nature morte. Тёрнеръ первымъ показалъ море то грозное, то ласковое, постоянно мѣняющееся. Онъ изображаетъ волны, фосфорисцирующія, свѣтящіяся, изображаетъ, какъ онѣ нарастаютъ, поднимаются и падаютъ, корабли, качающіеся на волнахъ, подобно скорлупѣ, паруса, вздувающіеся подъ напоромъ вѣтра, и людей, борющихся въ бѣшеномъ напряженіи съ разъяренной стихіей.

Одинъ писатель, производящій сенсацію тѣмъ, что всегда говоритъ не то, что до него сказали другіе, объявилъ недавно и славу Тёрнера фарсомъ. Само собой понятно, что при желаніи всегда можно найти матеріалъ для подобной разрушительной работы. Подводнымъ камнемъ, на который то и дѣло наталкивалось искусство Тёрнера, была театральность, феерія съ бенгальскимъ освѣщеніемъ. Вмѣсто того, чтобы анализировать настроенія природы, какъ впослѣдствіи дѣлалъ Клодъ Моне, онъ нерѣдко просто обливалъ свои картины эффектнымъ соусомъ. Но вѣдь обычно въ основу оцѣнки художника кладутъ не его плохія, а его хорошія произведенія. А если поступить такимъ образомъ, то придется сказать и теперь еще, что Тёрнеръ знаменуетъ собой одну изъ кульминаціонныхъ точекъ въ исторіи живописи свѣта.

Только когда со сцены сошло это родившееся еще въ XVIII ст. поколѣніе, началась для англійской живописи эпоха упадка. Картины писались въ большомъ количествѣ, но качество ихъ не поднималось выше уровня обычнаго рыночнаго товара.

Возсоздадимъ мысленно англійскую выставку 40-хъ годовъ.

На почетномъ мѣстѣ висѣли картоны для большихъ махинъ, предназначавшихся для публичныхъ зданій. Все болѣе или менѣе выдающееся въ области политики увѣковѣчивалось въ видѣ картинъ. Ратуши и гильдъ-холлсъ, парламентъ и госпитали уродовались картинами *Дэніеля Мэклайза, Горслея* и др., лишенными всего декоративнаго, преподававшими посѣтителю—безъ всякой съ его стороны просьбы—уроки англійской исторіи. Другіе художники, напр. *Чарльзъ Робертъ Лесли,* вдохновлялись театромъ и романомъ. Они брали темы для своихъ

картинъ изъ Шекспира, Кàльдерона и Мольера, Сервантеса, Фильдинга, Гольдсмита и Стерна, а эти картины должны были пріятно щекотать зрительные нервы блескомъ cuivre poli, голубого плюша и краснаго бархата.

Особенное же распространеніе получилъ жанръ.

Если Дэвидъ Уильки еще умѣлъ возноситься живописными качествами своихъ картинъ надъ уровнемъ пошлыхъ журнальныхъ иллюстрацій, то послѣдующіе художники усматривали единственную свою цѣль въ томъ, чтобы разсказывать анекдоты. А чѣмъ трогательнѣе или комичнѣе были эти анекдоты, тѣмъ болѣе, казалось, нравились они публикѣ. Благодаря такой точкѣ зрѣнія вошли тогда всюду въ моду картины изъ крестьянскаго быта, изображавшія мужика—дурачкомъ, надъ глупостью и неловкостью котораго могъ вдоволь насмѣяться горожанинъ. Той же самой точкѣ зрѣнія обязаны своимъ возникновеніемъ безчисленныя картины изъ дѣтской жизни, изображавшія ребенка, какъ забавнаго паясика, развлекающаго взрослыхъ. Весь міръ точно сталъ дѣтскимъ пріютомъ. Благовоспитанныя дѣти приготовляютъ уроки, читаютъ вечернюю молитву или поздравляютъ дѣдушку съ днемъ рожденія, а злыя дразнятъ сестричку, не хотятъ принять лѣкарства, которое прописалъ имъ докторъ, или дерутся, возвращаясь изъ училища. Вообще школа—неизсякаемый источникъ комизма. Когда вы проходите въ Tate-Gallery въ Лондонѣ мимо всѣхъ этихъ прилежныхъ и лѣнивыхъ, смѣющихся и плачущихъ, застѣнчивыхъ и дерзкихъ дѣтишекъ, у васъ легко можетъ появиться, какъ у Ирода, желанье учинить виѳлеемское избіеніе. На воспроизведеніе подобныхъ пустяковъ отдали всѣ свои силы *Мульриди и Коллинзъ*, *Фрисъ*, *Уэбстеръ и Томасъ Фэдъ*. Обывательскимъ темамъ вполнѣ соотвѣтствуетъ банальная живопись. Картина должна отличаться той сладенькой опрятностью, которая въ глазахъ платящаго за нее буржуа является conditio sine qua non.

Въ такомъ положеніи находилась англійская живопись, когда лѣтомъ 1849 г. нѣсколько молодыхъ людей соединилось въ прерафаэлитское братство. Что означаетъ это слово? Почему эти молодые художники хотѣли вдохнуть новую жизнь въ англійскую живопись, подчиняясь духу художниковъ, творившихъ до Рафаэля? Вы поймете это попятное движеніе, если вспомните, что у англійскаго искусства вообще не было юности. Оно зародилось почти готовой, какъ продуктъ любительства; въ XVIII ст. Гогартъ, Рейнольдсъ и Генсборо, пытаясь сблизить свои произведенія съ произведеніями, хранящимися въ галлереяхъ, изучали классиковъ XVI и XVII в. Болѣе поздніе художники, какъ Констэбль и Тёрнеръ, создали, исходя отъ Рембрандта и Клода Лоррена, даже новое, весьма современное искусство. Все, что можно было почерпнуть изъ твореній ренессанса и барокко, было, казалось, исчерпано. Техника, которую художники усвоили себѣ, изучая произведенія зрѣлаго искусства, превратилась въ внѣшнюю рутину. Возвращаясь къ эпохѣ юности въ исторіи искусства, художники пытались обновить старческую англійскую живопись искусственной юностью.

Они хотѣли лучше начать сызнова, предпочитали лепетать, чѣмъ

говорить фразы. И вотъ они противопоставили унаслѣдованнымъ отъ эпохи барокко эффектнымъ линіямъ и колористическимъ тонкостямъ угловатость и рѣзкую пестроту примитивовъ. Англійская живопись прошла такимъ образомъ путь, противоположный тому, по которому шла тогда живопись нѣмецкая. Эта послѣдняя переходила отъ кватроченизма незарейцевъ къ барокко Пилоти. Англія, напротивъ, имѣла очень современную, выросшую изъ традицій барокко, живопись, прежде чѣмъ прерафаэлиты совершили свое сальтомортале въ эпоху кватроченто.

Темы прерафаэлитовъ объясняются также тѣмъ, что они становились въ сознательную оппозицію своимъ предшественникамъ. Какую форму должна была принять реакція? Не-англичанинъ готовъ, естественно, предположить, что послѣ господства чисто литературнаго искусства, нашедшаго свое выраженіе въ исторической и жанровой живописи, будетъ провозглашенъ принципъ: художникъ не долженъ быть разсказчикомъ. Не его дѣло выражать литературныя идеи. Его царствомъ являются — форма и краски. Въ Англіи же, гдѣ живопись еще понынѣ считается придаткомъ къ литературному образованію, такая чисто-артистическая точка зрѣнія не могла восторжествовать. Вотъ почему и прерафаэлиты остались разсказчиками съ той только разницей, что «букварь для дѣтей» они рѣшили превратить въ «букварь для взрослыхъ». Жанристы впали въ дѣтскость. Теперь художники старались быть чрезмѣрно-глубокомысленными. Представители исторической живописи передавали изображаемые факты сухо. Теперь картины отличались избыткомъ поэтичности.

Всѣ вновь выступившіе художники были людьми очень образованными. Они читали философовъ, знали всѣ трудно понимаемыя мѣста въ твореніяхъ поэтовъ. И вотъ на смѣну пустяку въ краскахъ или исторіи въ краскахъ идетъ глубокомысленная загадка.

Программа прерафаэлитовъ была, слѣдовательно, во всѣхъ отношеніяхъ уязвима. Ибо литературность настолько же противорѣчитъ живописи, насколько нелогично, если современные художники хотятъ быть примитивами. Если тѣмъ не менѣе за прерафаэлитами остается заслуга, что они внесли новую жизнь въ пребывавшую въ застоѣ англійскую живопись, то это объясняется тѣмъ, что они сами очень скоро поняли односторонность своей программы, а также и тѣмъ, что они были людьми, воодушевленными серьезными устремленіями. На смѣну поколѣнію художниковъ, работавшихъ на рынокъ во имя удовлетворенія вкусовъ большой публики, явилось другое, желавшее служить искусству. Отдѣльныхъ прерафаэлитовъ и нужно разсмотрѣть и сопоставить, слѣдуя этой точкѣ зрѣнія, а не исходя изъ ихъ первоначальной, архаизирующей программы.

Фордъ Мэдоксъ Броунъ, давшій толчокъ молодежи, учился въ Антверпенѣ у Гендрика Лейса, обратившаго его вниманіе на художниковъ исходящаго средневѣковья, на Рожера ванъ деръ Вейденъ и Квентина Матсейса. Этимъ художникамъ и подражалъ Мэдоксъ Броунъ какъ въ рѣзко-выявленной характеристикѣ, такъ и въ угловатыхъ жестахъ и въ свѣжихъ краскахъ. Свои принципы онъ оформилъ сначала

въ картинахъ на темы изъ Шекспира (Проклятіе Лира, Ромео и Юлія). Потомъ въ такомъ же духѣ онъ изображалъ и сцены изъ современной жизни, пытаясь соединить живопись мелочей съ идейнымъ глубокомысліемъ. Какіе люди составляютъ контингентъ эмигрантовъ въ Америку? Какія чувства волнуютъ ихъ, когда они разрушаютъ позади всѣ мосты, чтобы итти навстрѣчу новой неизвѣстной судьбѣ? Такова тема картины «Прощальный взглядъ на Англію». А въ знаменитой картинѣ «Трудъ» Мэдоксъ Броунъ создалъ трактатъ объ объединяющей силѣ труда. Картина изображаетъ не только рабочихъ, роющихъ канаву для газовыхъ трубъ. Выводя на своей картинѣ двухъ писателей Карлейля и Мориса, Мэдоксъ Броунъ хочетъ подчеркнуть, что умственный трудъ ничѣмъ не уступаетъ физическому. Каждую изъ этихъ картинъ онъ писалъ десять лѣтъ. Это значитъ, что въ чисто эстетическомъ отношеніи онѣ ничего не представляютъ. Самыя безразличныя подробности переданы съ тщательной исправностью, а эта педантически-упорная работа разрушила до основанія общее впечатлѣніе.

Быть-можетъ, еще въ большей степени отличаются этимъ недостаткомъ произведенія *Голмана Гёнта*. Изъ числа тѣхъ, кто въ 1849 г. основалъ братство прерафаэлитовъ, онъ упрямѣе остальныхъ держался всю жизнь своей первоначальной программы. Чтобы написать свои библейскія картины, онъ нѣсколько лѣтъ прожилъ въ Палестинѣ, изучалъ добросовѣстнѣйшимъ образомъ еврейскія секты эпохи Христа и не успокоился до тѣхъ поръ, пока не нашелъ на востокѣ типы, похожіе, по его мнѣнію, на древнихъ фарисеевъ. Онъ самолично совершилъ тотъ путь, по которому двигалось св. Семейство во время бѣгства въ Египетъ, и пытался установить, какой породы былъ оселъ, на которомъ ѣхала Марія. Когда на выставкахъ появились картины Голмана Гёнта: «Христосъ—свѣточъ міра», «Козелъ отпущенія», «Тѣни смерти» и «Бѣгство въ Египетъ»,—онѣ вызвали сенсацію, такъ какъ попытка художника создать новую на основѣ документальной точности библейскую живопись совпала съ тенденціями англійскаго піэтизма. Священники говорили съ высоты каѳедры о его картинахъ, и множество копій распространилось даже въ деревняхъ.

Иностранцу трудно понять этотъ восторгъ. Мы можемъ еще допустить такія библейскія картины, которыя обвѣяны сказочнымъ духомъ и на мгновеніе вызываютъ въ нашей душѣ настроеніе дѣтскихъ лѣтъ, когда мы смотрѣли на освѣщенную елку. Реконструировать же христіанство этнографически кажется намъ пустой книжной затѣей, не говоря уже о томъ, что современные восточные евреи едва ли очень похожи на своихъ предковъ эпохи Ирода. А разъ вы не соглашаетесь съ самой идеей, то и трудъ, потраченный на ея воплощеніе, кажется вамъ непроизводительнымъ. Въ своемъ дневникѣ Гёнтъ сообщаетъ, сколько часовъ онъ тратилъ на то, чтобы написать чалму. Зачѣмъ? Кому это нужно? Какая польза въ этой кропотливой работѣ, если результатомъ является скука. Въ смыслѣ добросовѣстной разработки картины Гёнта—верхъ прилежанія. Но что онѣ—выдающіяся произведенія, это могъ утверждать только такой ушедшій въ свою теорію критикъ, какъ Рёскинъ. Вы невольно вспоминаете эпитетъ L'école sèche, данный

прерафаэлитамъ Делакруа, и вамъ кажется фактомъ грустно-комичнымъ, что художникъ могъ посвятить всю жизнь на то, чтобы создавать картины, производящія впечатлѣніе раскрашенныхъ гравюръ и вышивокъ по канвѣ.

Заслуга *Миллэза* заключается въ томъ, что онъ первый порвалъ съ скучными принципами прерафаэлитизма. Его первыя картины—«Лоренцо и Изабелла», «Мастерская плотника», «Офелія»—обнаруживаютъ ту же сухую педантическую разработку деталей, которой такъ увлекались на первыхъ порахъ члены братства. Но между тѣмъ, какъ Гёнтъ всю жизнь держался съ тупымъ самодовольствомъ за свой стиль, у Миллэза, отпрыска старо-французской семьи, было слишкомъ много темперамента и таланта, чтобы всю жизнь служить безжизненной системѣ. Имѣвшая въ 1867 г. мѣсто въ Манчестерѣ выставка познакомила англійское общество съ находившимися въ частныхъ рукахъ произведеніями Веласкеса. Съ этого момента Миллэзъ пересталъ быть прерафаэлитомъ и старался подражать Веласкесу и его красивоживописной манерѣ. Правда, измѣнилъ онъ идеаламъ братства и въ томъ смыслѣ, что нерѣдко, особенно въ своихъ болѣе позднихъ картинахъ, впадалъ въ ту пошловатую живопись, противъ которой прерафаэлиты такъ возставали. Но даже и эти ужасныя картины, обличающія въ немъ ловкаго коммерсанта, не мѣняютъ того факта, что многія его вещи превосходятъ въ живописномъ отношеніи обычный уровень англійской школы. Когда вы стоите въ галлереѣ Tate передъ картиной Nord-west passage (1874), вы очарованы холоднымъ благородствомъ красокъ. Изъ прохладныхъ свѣтлыхъ тоновъ—бѣлаго, розоваго и сѣраго—получилась благородная гармонія въ духѣ Веласкеса. Веласкеса напоминаетъ онъ и нѣкоторыми своими портретами, соединяющими естественное благородство концепціи съ широкимъ и увѣреннымъ мазкомъ.

Царство красоты вообще слишкомъ велико, чтобы программа прерафаэлитовъ, допускавшая только подражаніе художникамъ кватроченто, могла стать едино-спасающей церковью. Не слѣдуетъ забывать, что именно Англія—страна скульптуръ Парѳенона. Съ 1803 г. онѣ хранятся въ Британскомъ музеѣ. Въ этихъ скульптурахъ заключенъ цѣлый художественный міръ. Пусть трактаты Рёскина вызвали увлеченіе рѣзкой угловатостью примитивовъ,—эти готическія настроенія не могли убить интереса къ благороднымъ линіямъ эллинскаго искусства.

Творенія Фидія сдѣлались евангеліемъ въ особенности для *Фредрика Лейтона*. На своемъ автопортретѣ онъ изобразилъ себя въ мантіи президента академіи, на фонѣ барельефа съ Парѳенона. Лейтонъ въ самомъ дѣлѣ посвятилъ всю свою жизнь на то, чтобы какъ можно глубже проникнуть въ священный міръ античной красоты. Противъ многихъ его картинъ можно, несомнѣнно, сдѣлать тѣ же возраженія, что и противъ болѣе позднихъ произведеній Миллэза. Репродукціи его картинъ не красовались бы во всѣхъ витринахъ Лондона, если бы онъ не впадалъ часто, подобно Миллэзу, въ слащавость и вылощенность во вкусѣ ladylike. Почти всѣ его картины отличаются безличностью

и безхарактерностью. Тѣмъ не менѣе нельзя не признаться, что въ лучшихъ своихъ работахъ онъ глубоко прочувствовалъ благородство эллинской линіи.

Его женщины очень изящно держатъ въ рукѣ зеркало или чашу, изящно поднимаютъ руки, чтобы провести въ порядокъ волосы, или откидываютъ голову назадъ, чтобы взглянуть поверхъ плеча. Красиво облекаетъ ихъ одежда, красиво ложатся, сталкиваются, робко отгибаются и ниспадаютъ складки. Кабанель и Бугеро, исходившіе изъ аналогичныхъ взглядовъ, не сумѣли истолковать античную красоту такъ стильно, какъ этотъ англійскій академикъ.

Очень похожъ на Лейтона—*Альбертъ Муръ*. Въ его картинахъ также все сводится къ красивымъ мотивамъ движенія. Молодыя дамы скрещиваютъ на груди руки или мечтаютъ съ книгой въ рукѣ на диванѣ, подобравъ ноги, или накидываютъ на себя послѣ купанія простыню, или складываютъ руки на головѣ, чтобы вплести въ волосы ленту. Какъ Лейтонъ, и онъ обращаетъ живѣйшее вниманіе на драпировки. Какъ у президента академіи, всѣ движенія сдержанны и въ высшей степени салонны. Нѣжныя эстетки—англичанки въ костюмѣ гречанокъ изъ Танагры изображаютъ въ высшей степени прилично живыя картины по образцу изображеній на греческихъ вазахъ.

Этому англійскому увлеченію греческой красотой придалъ *Альма Тадема* жанровый, анекдотическій оттѣнокъ. Въ Англіи возникъ лучшій археологическій романъ: «Послѣдніе дни Помпеи» Бульвера. Такъ изобразилъ и будничную жизнь древнихъ убѣдительнѣе всего именно англійскій художникъ. Въ Лондонѣ Альма Тадема выстроилъ себѣ домъ, гдѣ было все, чтобы воскресить античный міръ. Помѣщая въ эту античную обстановку англійскихъ дѣвушекъ, отличающихся часто статуарной классической красотой, онъ сумѣлъ сообщить жизнь своимъ картинамъ, несмотря на холодность ихъ красокъ.

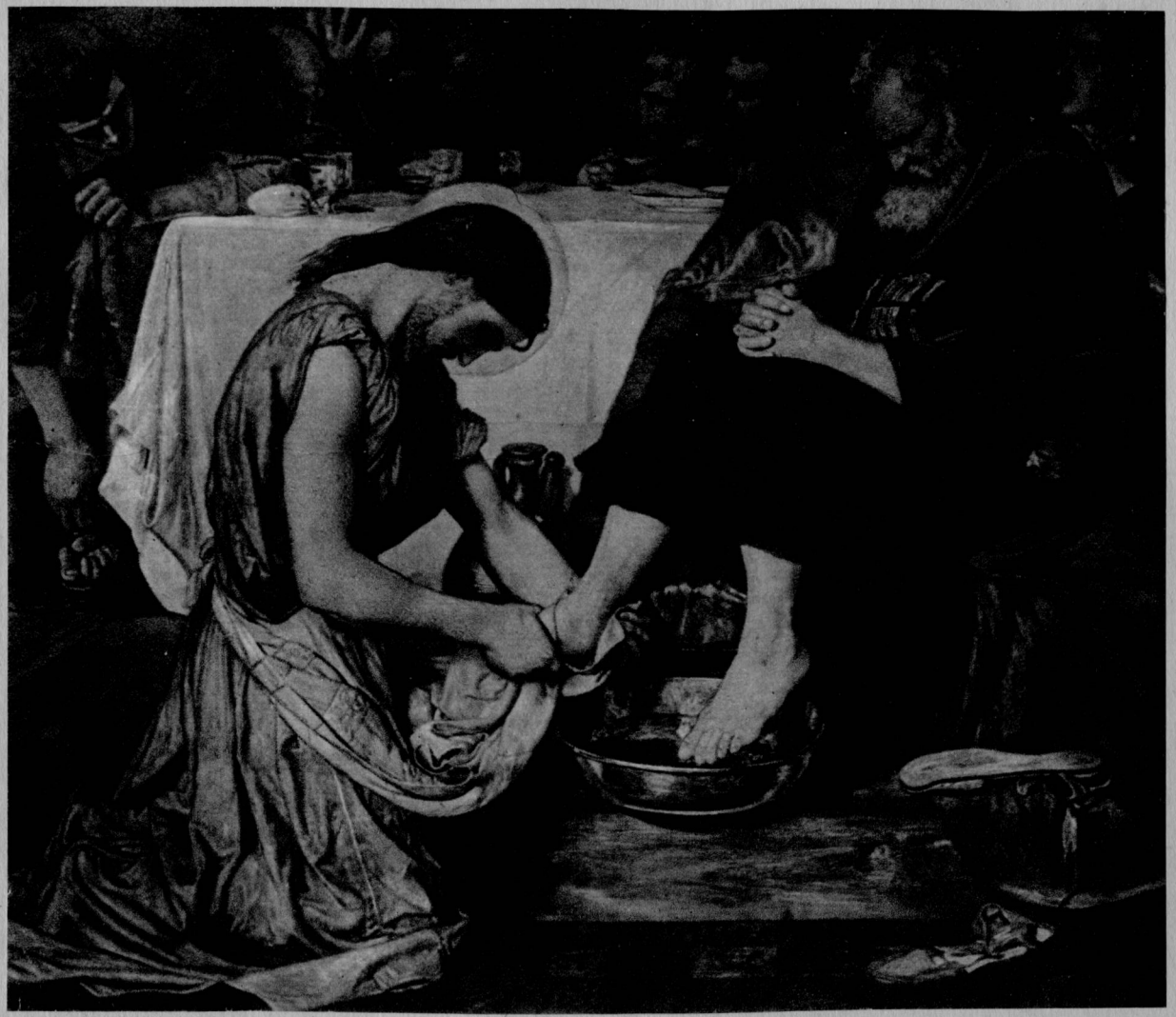
Въ иной міръ вступаете вы, когда смотрите на произведенія того художника, который въ 1849 г., когда возникло братство прерафаэлитовъ, былъ душою всего движенія. Между тѣмъ, какъ Голманъ Гёнтъ и Мэдоксъ Броунъ сухо-корректно подражали картинамъ примитивовъ, въ лицѣ *Данте Габріэля Россетти*, казалось, воскресъ художникъ той эпохи. Отъ его картинъ вѣетъ еще болѣе опьяняющимъ ароматомъ, чѣмъ тотъ, которымъ проникнуты творенія нѣкоторыхъ древнихъ художниковъ. Происхожденіе Россетти объясняетъ въ достаточной степени этотъ фактъ. Онъ былъ итальянецъ. Странная судьба изгнала семью изъ солнечнаго юга въ страну туманнаго сѣвера. Такіе deracinés всегда склонны къ романтизму. Глядя изъ оконъ мастерской на улицы Лондона, Россетти переносился мысленно изъ прозаической современности въ міръ исчезнувшей красоты, въ особенности въ міръ красоты, созданной великимъ итальянскимъ поэтомъ, имя котораго было и его именемъ: Данте. Встрѣтилъ онъ и женщину, призванную сыграть въ его жизни такую же приблизительно роль, какую Беатриче Портинари играла въ жизни Данте. То была молодая модистка Елизавета Сиддаль, съ которою его познакомилъ его другъ Деверель. Съ 1853 г. онъ жилъ съ ней. Въ 1860 г. онъ женился на ней. Ей посвящены его первыя

произведенія, заимствованныя изъ памятниковъ рыцарскаго средневѣковья. Потомъ, когда смерть похитила у него молодую жену, онъ облекъ свои переживанія въ образы, заимствованные изъ «Новой жизни» Данте. На балконѣ родительскаго дома тихо и безпечально грезитъ Беатриче о лучшемъ мірѣ; богъ любви подводитъ Данте къ одру покойной; въ день своей смерти является Беатриче возлюбленному кроткимъ нѣжнымъ видѣніемъ.

Впослѣдствіи Россетти зналъ и другихъ женщинъ. Въ особенности жена поэта В. Морриса вдохновила его къ красивымъ картинамъ. Характеризуя эти произведенія, мы должны сказать, что никогда раньше не создавались въ Англіи такія чувственныя картины. Изображены женскія фигуры, подъ которыми значится подпись: Прозерпина, Фіаметта, la Ghirlandata, Astarte Syriaca и др. Нѣтъ никакого анекдотическаго содержанія. Дама держитъ въ рукѣ вѣеръ, зеркало, книгу, причесываетъ волосы, складываетъ руки, мечтаетъ. Для воспроизведенія этихъ темъ Россетти находитъ все новые, чрезвычайно рафинированные оттѣнки (за исключеніемъ немногихъ картинъ, близко подходящихъ къ той слащавости, которой потомъ его подражатели старались превзойти другъ друга). Чудесно написаны эти блѣдные пальцы, скользящіе, играя, по золотой цѣпи или мечтательно погружающіеся въ лепестки розъ. Восхитительно переданъ ароматъ волосъ, деликатность шеи, очарованіе пышныхъ губъ, глаза, горящіе мрачнымъ ослѣпляющимъ огнемъ. Краски еще усиливаютъ общее чувственное впечатлѣніе. Россетти также освободился въ концѣ-концовъ отъ архизирующаго стиля своихъ первыхъ произведеній. Только въ 50-хъ гг., когда онъ писалъ Благовѣщеніе, увлекался онъ угловатостью примитивовъ. Въ болѣе позднихъ его картинахъ краски настолько же пышны, какъ могучи тѣла и движенія. Вспоминается пылающій колоритъ Джіорджіоне, на котораго Россетти похожъ и своей личностью.

Эдвардъ Бёрнъ-Джонсъ относится къ Россетти, какъ пепелъ къ пламени. У Россетти царитъ страсть, вулканическая чувственность, у Бёрнъ-Джонса—отреченіе, усталость, холодная дрожь. Вдоль старыхъ стѣнъ вьются увядшія розы и темный плющъ. А среди этой обстановки увяданія и распаденія живутъ безрадостныя и бездѣятельныя блѣдныя существа, глубокій взоръ которыхъ смотритъ сквозь дымку слезъ въ пустоту.

Въ своихъ картинахъ Бёрнъ-Джонсъ иллюстрировалъ всѣ легенды о грусти, отреченіи и скорби. Блѣдныя кроткія мученицы-христіанки привлекали его въ такой же степени, какъ прорицательницы древняго міра. Его любимымъ героемъ былъ король Артуръ, съ волшебникомъ Мерлиномъ, св. Гралемъ и круглымъ столомъ. Привлекали его и древнекельтійскія сказки съ ихъ меланхолической мечтательностью, романъ о Розѣ и нѣжныя любовныя авантюры провансальскихъ дворовъ любви. У воротъ средневѣковаго города внимаетъ, напр., рыцарь звукамъ органа, на которомъ играетъ геній скорби. Или Мерлинъ чувствуетъ, какъ въ немъ стынетъ кровь, когда Вивіани произноситъ слова заклинанія. Или сантиментальный царь смотритъ въ мечтательномъ экстазѣ на нищую, которую избралъ королевой.



Чтобы создать эти произведенія, Бёрнъ-Джонсъ обращался за помощью къ самымъ разнообразнымъ художникамъ прошлаго, выбиралъ изъ сокровищницы стараго искусства все самое граціозное и самое драгоцѣнное. У Боттичелли онъ беретъ его прозрачныя одежды, у Мантеньи—его стройныхъ рыцарей въ блестящей, какъ зеркало, бронѣ, у Перуджино—нагія ножки его ангеловъ, у Джіотто—архаическую перспективу. Какъ англичанинъ, какъ эпигонъ, онъ влагаетъ однако въ свои фигуры нѣчто кроткое, мечтательное, сантиментально-блэзированное. То, что у старыхъ художниковъ было естественно, упруго, подобно бутону, производитъ у Бёрнъ-Джонса впечатлѣніе увядшаго, искусственнаго и вяло-безсильнаго. Дріады Боттичелли очутились въ лѣсу Броселіанды. Франческо Гонзага сталъ царемъ Копетуа, Персей—Гамлетомъ, пламенный Данте—истеричнымъ трубадуромъ, а св. Георгій Донателло произноситъ стихи Свинбёрна.

Эта черта безсилія, скорби, отличающая образы Бёрнъ-Джонса, сдѣлала его въ концѣ XIX в. кумиромъ эстетовъ. Производила обаятельное впечатлѣніе и его готическая форма на тѣхъ, кто находилъ пикантное удовольствіе въ томъ, чтобы восторгаться всѣмъ стройнымъ и тонкимъ послѣ того, какъ наступило пресыщеніе полными и округлыми формами. Нынѣ эта полоса уже изжита. Творецъ меланхолическихъ легендъ теперь уже мало говоритъ нашему сердцу, а въ его возвращеніи къ готической формѣ мы тоже уже не можемъ видѣть заслуги, по крайней мѣрѣ поскольку оно не было явленіемъ, просто сопутствовавшимъ очень правильнымъ художественнымъ соображеніямъ.

Дѣло въ томъ, что центръ тяжести дѣятельности Бёрнъ-Джонса покоится въ области не станковой, а декоративно-церковной живописи. Онъ долженъ былъ поставлять для множества американскихъ и англійскихъ церквей расписныя стекла для оконъ. Какъ извѣстно, англійскія церкви выстроены въ нео-готическомъ стилѣ. Между тѣмъ какъ раньше эти церкви снабжались окнами, совершенно не гармонировавшими своими пышными, заимствованными изъ архитектуры чинквеченто, линіями съ прямоугольной, въ высь уходящей готикой, Бёрнъ-Джонсъ первымъ понялъ необходимость компановать ихъ такъ, чтобы они соотвѣтствовали архитектурному стилю. Эту задачу разрѣшилъ онъ съ математической точностью.

Линіи фигуры и пейзажа совпадаютъ правильно съ готической конструкціей зданій. Если Бёрнъ-Джонсъ перенесъ эти линіи изъ области живописи по стеклу въ область живописи станковой, то это тоже было вполнѣ логично. Какъ разъ тогда процвѣтало въ Англіи вызванное Вилльямомъ Моррисомъ движеніе въ сферѣ художественнаго ремесла, также исходившее изъ готики, чтобы найти новый стиль для предметовъ современнаго обихода. Бёрнъ-Джонсъ предполагалъ для своихъ картинъ помѣщенія, для которыхъ Моррисъ и К° поставятъ обои, ковры и мебель. Что этотъ архитектоническій и художественно-промышленный стиль, который онъ нашелъ уже готовымъ, былъ случайно готическимъ, имѣетъ лишь второстепенное значеніе. Англійская художественная промышленность опередила нѣмецкую именно потому,

что въ Германіи искали новыхъ формъ, а въ Англіи не шли дальше подражанія старинѣ. Но важно, что послѣ продолжительнаго періода отсутствія единаго стиля на горизонтѣ снова вырисовался идеалъ единаго архитектоническаго искусства. Необходимо, чтобы существовала связь между картиной и окружающей обстановкой. Красота можетъ родиться только изъ гармоническаго объединенія всѣхъ искусствъ. Значеніе Бёрнъ-Джонса именно въ томъ, что онъ высказалъ эту мысль и старался ее подкрѣпить своими произведеніями, а не въ его архаизирующемъ эстетизмѣ, вызывавшемъ при его жизни такой восторгъ.

Россетти и Бёрнъ-Джонса называли обычно художниками-поэтами.

Джорджа Фредрика Уоттса чтили, какъ художника-философа. Англійское искусство всегда было насыщено въ значительной степени духомъ морализма. Только немногіе художники раздѣляли убѣжденіе, что цѣль картины—доставить глазамъ эстетическое удовольствіе своей формой и своей красочностью. Уоттсъ стоитъ въ рядахъ художниковъ-мыслителей. Правда, и онъ создалъ картины, у которыхъ одна только цѣль: быть хорошими картинами. Нѣкоторые изъ его портретовъ—онъ между прочимъ изобразилъ подъ видомъ «пантеона геніевъ» многихъ великихъ людей родины: Броунинга и Свинбёрна, Г. Тайлора и Теннисона, Стюарта Милля и Карлейля, Гладстона и Шефтсбюри, а также и нѣкоторыхъ иностранцевъ: Тьера, Гизо и Гарибальди—всегда будутъ считаться лучшими образцами современной портретной живописи. Такъ и его пейзажи не уступаютъ своимъ красочнымъ изяществомъ лучшимъ картинамъ новѣйшихъ художниковъ. Самъ Уоттсъ относился къ этимъ своимъ произведеніямъ однако довольно пренебрежительно. Онъ самъ заявилъ, что пишетъ не предметы, а идеи. Онъ взялся за кисть не для того, чтобы обслуживать эстетическія потребности денежной аристократіи, а для того, чтобы учить и просвѣщать свой народъ. Онъ хочетъ быть—говорилъ онъ—не художникомъ, а проповѣдникомъ, апостоломъ гуманности.

Во имя этой цѣли Уоттсъ никогда не продавалъ своихъ картинъ. Его произведенія должны были говорить толпѣ, а не быть погребенными въ частныхъ коллекціяхъ. Часть картинъ онъ передалъ въ Галлерею Тэтъ и въ другіе англійскіе музеи, гдѣ тысячи людей могутъ ихъ видѣть, часть онъ оставилъ у себя, открывъ свою мастерскую для публики по воскресеньямъ въ послѣобѣденное время: послѣ смерти художника она превратилась въ музей Уоттса.

Вотъ, напр., картина «Мамона», звѣроподобный молодецъ, положившій свою мясистую руку мясника на шею дѣвушкѣ, а ногу поставившій на спину юноши. Или вотъ «Совѣсть», ужасающе-спокойный ангелъ, глядящій на насъ, словно окаменѣлый, зеленовато-блестящими глазами, какъ будто онъ способенъ прочесть все, что таится въ глубинѣ нашей души. Или вотъ «Духъ доброты», картина посвященная «всѣмъ религіямъ міра»: человѣкъ съ добрыми грустными глазами, парящій въ облакахъ, а у ногъ его въ складкахъ плаща лежатъ, прижимаясь другъ къ другу, нагія дѣти. А въ картинѣ «Любовь и Жизнь» Уоттсъ

прославляетъ идею гуманности, любовь къ ближнему, которая печется о бѣднякахъ, облегчая имъ тернистый жизненный путь. Словомъ, картины Уоттса должны выполнить миссію, которую онъ самъ выразилъ словами: онъ хочетъ выражать вѣчныя истины, хочетъ внушить людямъ чувства благородныя и добрыя.

Можно, конечно, возразить, что лучше, если художникъ предоставляетъ философію—философамъ, педагогію—воспитателямъ. Вы входите въ Галлерею Tate съ скептическимъ чувствомъ увидѣть человѣка, о которомъ философы скажутъ, что онъ былъ хорошимъ художникомъ, а художники, что онъ былъ выдающимся философомъ. Однако въ сравненіи съ другими художниками-моралистами у Уоттса двѣ положительныя черты. Во-первыхъ, его мысли никогда не бываютъ банальными. Онъ не говоритъ напыщеннымъ тономъ священника. И, во-вторыхъ, за идеями, которыя онъ выражалъ, онъ никогда не забывалъ необходимости хорошаго почерка. Уоттсъ былъ похожъ на Тиціана и какъ Тиціанъ, онъ достигъ преклоннаго возраста. Если нелѣпо называть его, какъ это дѣлаютъ его восторженные панегиристы, Тиціаномъ XIX в., все же необходимо признаться, что онъ многому научился у этого титана Возрожденія. Нѣтъ въ его картинахъ ничего мелочнаго, сладенькаго, кокетливаго и изнѣженнаго. Колоритъ отличается силой и теплотой, какъ на старо-венеціанскихъ картинахъ. Торжественъ и строгъ ритмъ формъ. Это—художникъ, передъ которымъ идеи, подлежавшія воплощенію, носились въ видѣ ясныхъ, героически-могучихъ символовъ.

Когда Уоттсъ умеръ въ 1904 г., почти 90-лѣтнимъ старцемъ, поколѣніе 1849 г. уже сошло со сцены. А сильному поколѣнію снова пришло на смѣну—въ этомъ не можетъ быть сомнѣнія—поколѣніе слабое. И теперь еще появляются, конечно, хорошія вещи.

Картина должна быть украшеніемъ архитектоническаго помѣщенія. Она должна производить пріятное впечатлѣніе спокойнымъ благозвучіемъ въ чередованіи красочныхъ плоскостей, ритмомъ линій, ясной архитектонической конструкціей. Это ученіе, впервые провозглашенное Бёрнъ-Джонсомъ, и теперь еще исповѣдуется съ большимъ вкусомъ многими художниками. *Бейэмъ Шоу*, *Морисъ Грейфенгагенъ*, *Франкъ Брангвинъ* и нѣкоторые другіе, отправлявшіеся отъ художественнаго ремесла, умѣютъ достигать въ своихъ картинахъ привлекательной орнаментально-декоративной красоты.

Стоитъ на прежнемъ уровнѣ и портретная живопись. Когда вы посѣтите Національную Портретную Галлерею въ Лондонѣ, васъ охватитъ чувство благоговѣнія. Всѣ великіе люди націи смотрятъ здѣсь на васъ. Что за мощныя, величественно-серьезныя фигуры—эти юристы въ красныхъ мантіяхъ, положившіе руку гордо и самоувѣренно на сводъ законовъ, эти ученые и художники, углубленные въ свои рисунки, въ свои книги такъ просто, такъ безъ всякой позы. Такія произведенія являются культурно-историческими документами,—принадлежатъ ли они кисти *Оулесса* или *Геркомера*, *Дж. Ричмонда*, *Шаннона*, *Франка Дикси* или *С. Соломона*. Они сообщатъ грядущимъ поколѣніямъ о современной культурной жизни Англіи такія же цѣнныя свѣ-

дѣнія, какія мы черпаемъ изъ произведеній Гольбейна и ванъ-Дейка, Рейнольдса и Генсборо о культурѣ прошлаго. Даже художники, являющіеся въ другихъ своихъ произведеніяхъ эпигонами, лишенными силы, становятся самобытными, какъ только принимаются за портреты.

А затѣмъ? На что еще обратить вниманіе?

Вотъ картины *Джона Стрэдуика* и *Спенсера Стенгопа*, *Фредрика Сэндиса* и *Вальтера Крэна*. Какъ опошлили они стиль, созданный Россетти. За красоту они выдаютъ салонную привлекательность. Или вы стоите передъ жанровыми картинами. Что онѣ изображаютъ? Меланхолическія дамы эпохи ампира сидятъ за клавесиномъ, пишутъ письма возлюбленному, или, глядя на букетъ невѣсты, грустятъ о томъ, что подходитъ старость. Дѣвочки-подростки и дѣтвора, отдыхая на лугу или купаясь на берегу моря, забавляютъ старичковъ своими граціозно-невинными позами. Крестьянки на прощаніе киваютъ мужьямъ головой. Рабочіе послѣ трудового дня отдаются во власть героически-сантиментальныхъ чувствъ. Все вылощено, слащаво, полировано. Поэтическія подписи, цитаты изъ Теннисона должны еще усилить очарованіе. Два художника, *Джорджъ Геммингъ Мэзонъ* и *Фредрикъ Уокеръ*, эстетизировали въ указанномъ смыслѣ англійскій жанръ. Картины ихъ, несомнѣнно, изящны, такъ какъ воспроизводятъ стилемъ очень индивидуальнымъ темы, въ самомъ дѣлѣ отличающіяся задушевностью. Вообще точка зрѣнія, изъ которой исходятъ англійскіе художники въ своей поэтической передачѣ дѣйствительности, вполнѣ понятна. Они ищутъ контрастовъ. Именно потому, что Лондонъ—такой прозаическій городъ, такой городъ стяжанія, дѣльцы, проработавшіе днемъ въ Сити, вечеромъ, возвращаясь въ свои виллы, хотятъ, чтобы ничто, даже картины, не напоминали имъ о досадной дѣловой жизни. Они хотятъ отдохнуть, помечтать. Они требуютъ поэтому, чтобы искусство не отражало жизнь, а рисовало болѣе красивый міръ. Художники и идутъ навстрѣчу этимъ требованіямъ. Изъ суеты и грязи жизни они уходятъ въ рай, куда не достигаетъ ея шумъ и гамъ, гдѣ нѣтъ ни диссонансовъ, ни грубостей, а царятъ одни лишь нѣжныя эстетическія чувствованія.

Въ такой односторонности таятся однако и опасности. Если искусство хочетъ остаться жизнеспособнымъ, оно должно питаться не только манной поэзіи, но и хлѣбомъ суровой дѣйствительности. А такъ какъ англійская живопись вотъ уже четверть вѣка этого не дѣлаетъ, становится она все болѣе анемичной, слабосильной и уродливо-граціозной. Настроеніе въ духѣ поэзіи Теннисона привело къ слащавой элегантности, а слащавость и нѣжность стали сантиментальной позой. Когда вы читаете подъ банальнѣйшими картинами поэтическія подписи, вамъ становится не по себѣ. Когда вы видите, что художники говорятъ лишь подсахаренныя фразы вмѣсто правдивыхъ словъ, это становится невмоготу. А что особенно пагубно: салонный этикетъ, которому всѣ подчиняются, какъ принудительной нормѣ, убилъ въ художникахъ силу. Вспомните французовъ, ихъ belle pâte, ихъ смѣлый мазокъ, ихъ индивидуальный почеркъ. Въ Англіи привлекательному содержанію

должно соотвѣтствовать гладкое, безличное исполненіе, затушевывающее технику.

А въ результатѣ—картины, безличныя, вылощенныя, не очень отличающіяся отъ олеографій!

Если вы случайно увидите на англійской выставкѣ хорошую картину, вы можете быть увѣрены: она принадлежитъ кисти не англичанина, а шотландца.

Шотландія и америка.

Шотландцы наполовину романскаго происхожденія. Старое племенное родство соединяетъ ихъ мимо Англіи съ Франціей. Быть можетъ, эта противоположность гальской и англо-саксонской расы и объясняетъ отличіе шотландскаго отъ англійскаго искусства. Англійская живопись по существу литературнаго направленія. Англійскіе художники перешли постепенно отъ юмористическаго повѣствованія къ элегической лирикѣ. Исходной точкой для шотландскихъ художниковъ является, напротивъ, воспринимаемая чувствами краска. Уже въ началѣ XIX в. они отличались отъ англичанъ своими болѣе живописными пріемами.

Мы уже говорили о Генри Рэбернѣ, который открываетъ собой XIX вѣкъ. Въ музеѣ въ Эдинбургѣ вы стоите очарованные передъ портретами этого художника, порой напоминающими смѣлой кистью Франса Гальса. Охотно останавливается взоръ и на пейзажахъ *Патрика Нэсмиса* и *Горація Маккулохъ*, повѣствующихъ съ такимъ живописнымъ апломбомъ о романтической природѣ, о мрачной меланхолической поэзіи ихъ родины. Потомъ, когда англійскіе жанристы подчевали публику своими банальными анекдотами съ ихъ мелочными подробностями, Шотландія имѣла въ *Джонѣ Филиппѣ* художника, не безъ таланта подражавшаго Веласкесу. Онъ изучалъ въ Испаніи произведенія великаго художника. Изображаетъ ли онъ смуглыхъ, какъ мулатки, торговокъ, сидящихъ подъ огромнымъ зонтикомъ рядомъ съ своими апельсинами и дынями; продавцевъ воды, шествующихъ величественно, какъ короли, съ глинянымъ кувшиномъ на плечахъ; старыхъ вѣдьмъ, гадающихъ молодымъ дѣвушкамъ на картахъ; молодцоватыхъ парней, важно ухаживающихъ за андалузками; тореадоровъ въ затканныхъ серебромъ костюмахъ, склоняющихъ шпагу передъ толпой,— пріятно видѣть, какой смѣлой и широкой кистью писаны эти картины, какъ умно распредѣлены краски сообразно опредѣленному декоративному принципу.

Отъ Филиппа это пристрастіе къ рыцарственности старыхъ культуръ передалось и молодымъ художникамъ. *Джонъ Петти* любилъ Испанію Донъ Кихота и Голландію Франса Гальса, когда люди гремѣли саблями и бросали вызывающіе взгляды. *Орчардсонъ* отли-

чается отъ Петти тѣмъ, что у него преобладаютъ блѣдныя увядшія краски надъ яркими и пышными. Онъ любилъ брать свои темы главнымъ образомъ изъ XVIII вѣка, когда въ міръ «стараго порядка» вторгся Наполеонъ. Отъ его картинъ вѣетъ въ самомъ дѣлѣ атмосферой старинныхъ дворцовъ. Благородство людей, стильная просторность залъ, матовый, блѣдный колоритъ—все вызываетъ впечатлѣніе возрожденнаго Рококо. Съ еще большей страстностью, чѣмъ эдинбургскіе художники, провозглашали потомъ евангеліе красочности художники изъ Глазго—boys of Glasgow.

Когда эти художники впервые выступили въ 1890 г. на континентѣ, они произвели огромное впечатлѣніе. Все пылало и сверкало въ ихъ картинахъ, выдержанныхъ въ пышныхъ горячихъ тонахъ. Съ темно-желтыхъ скалъ низвергаются синіе потоки. Надъ степью сіяетъ вечерняя заря, играя огненно-красными пятнами на отливающей бронзой листвѣ. Рядомъ съ этими мрачно-чувственными пейзажами висѣли пестрые ковры, назначеніемъ которыхъ было быть не болѣе, какъ яркимъ сочетаніемъ красокъ. Какъ могъ именно Глазго, прозаическій фабричный, городъ создать живопись, исполненную такого сказочнаго очарованія, такой суггестивной романтики? Глазго, гдѣ когда-то Джемсъ Уоттъ построилъ первыя паровыя машины, является вмѣстѣ съ тѣмъ входомъ въ шотландскія горы, а эти послѣднія представляютъ собой одинъ изъ наиболѣе романтическихъ уголковъ земного шара. Красный верескъ покрываетъ ковромъ почву. Тяжелыя тучи свисаютъ съ неба и, когда за ними заходитъ солнце, онѣ пылаютъ пурпуромъ. Нѣтъ здѣсь пластически-ясно выявленныхъ формъ. Все расплывается въ темные загадочно-неясные тона. Изъ этой почвы и извлекли глазговскіе boys таинственный ароматъ своихъ произведеній. А такъ какъ тогда преобладалъ блѣдный плэнэръ, дѣловито-точное воспроизведеніе сѣраго дневного тона, то тѣмъ глубже было удивленіе, когда *Артуръ Мельвилль* и *Джонъ Лэвери*, *Джемсъ Гётри* (Guthrrie) и *Эдвардъ Горнель*, *Артуръ Уольтонъ* и *Джемсъ Патерсонъ* выступили съ своими картинами, въ которыхъ краски пѣли и звучали, плакали и ликовали, похожія на могучіе звуки органныхъ фугъ.

Въ настоящее время восторгъ этотъ остылъ. Забродивъ, виноградное сусло дало вино не очень крѣпкое. Насладившись смѣлыми красочными симфоніями, художники перешли затѣмъ къ болѣе сдержаннымъ, менѣе яркимъ настроеніямъ, къ нѣжной жемчужно-сѣрой гаммѣ. Низкіе тона смѣнились высокими, звуки органа—звуками скрипки. А эта перемѣна въ области концепціи красочности повлекла, естественно, за собой и измѣненіе мазка. Когда предпочтеніе отдавалось сильнымъ и глубокимъ настроеніямъ, картины производили такое впечатлѣніе, какъ будто онѣ писаны дубиной. Нынѣ, когда въ ходу все сдержанное и скромное, художники избѣгаютъ и въ своихъ пріемахъ всякаго подчеркиванія. Мощно-выполненнымъ этюдамъ пришли на смѣну тонко, почти чрезмѣрно тонко написанныя картины. Но и эти болѣе позднія работы, кажущіяся жеманными въ сравненіи съ бурными манифестами boys изъ эпохи ихъ Sturm und Drang'a, даютъ высокое представленіе о живописныхъ способностяхъ шотландцевъ.

Существуетъ во всякомъ случаѣ большая разница между картинами, построенными, какъ англійскія, на литературномъ базисѣ, и картинами, покоющимися въ духѣ Уистлера на красивой красочной идеѣ.

Американская живопись, къ которой переходомъ пусть послужитъ Уистлеръ, отдалена отъ европейской только пространствомъ. Если вы прогуляетесь по улицамъ Нью-Іорка, вы всюду увидите старыхъ знакомыхъ. Банкъ похожъ на Loggia dei Lanzi, почта—на храмъ Петра, магазинъ—на Палаццо Барберини. Такъ мало американскаго и въ живописи: она оплодотворялась европейской, ограничивалась тѣмъ, что ловко выполняла программу, которую диктовала Европа.

Сначала выступили портретисты, въ родѣ *Г. Стюарта*, учившіеся техникѣ въ Англіи. Потомъ появились художники-историки, какъ *Э. Леутце*, воспроизводившіе сухимъ репортерскимъ стилемъ событія американской исторіи пріемами, пріобрѣтенными въ Академіи въ Дюссельдорфѣ. Въ 1850 г. молодые американцы искали вдохновенія главнымъ образомъ въ Парижѣ. Одни силились повторять то, что говорили академики Бугеро и Кабанель. Другіе уходили вмѣстѣ съ Руссо и Коро въ Фонтенебло, въ рощи Isle Adam. А рядомъ съ импрессіонистами Мане и Дегазомъ сталъ немедленно же американецъ, импрессіонистъ *Уистлеръ*. Хотя съ Америкой его связываетъ только случайность рожденія, въ общей картинѣ современной живописи онъ занимаетъ видное мѣсто.

Въ 1860 г. въ Парижѣ праздновалось, какъ уже было упомянуто, двухсотлѣтіе со дня смерти Веласкеса. Появилось не мало книгъ и статей, посвященныхъ великому испанцу. Передъ Лувромъ воздвигли памятникъ ему—испанскому гранду,—памятникъ, изображающій его не какъ художника съ кистью и палитрой, а въ видѣ рыцаря на конѣ. Французская живопись какъ разъ развилась до того предѣла, когда Веласкесъ могъ стать для нея важнымъ факторомъ. Выяснилось, что коричневая тяжеловатость болонцевъ и неаполитанцевъ, отъ которыхъ исходили Курбе и Рибо, плохо гармонируетъ съ современной жизнью. Такъ сдѣлался Веласкесъ, художникъ свѣтлый, выдерживавшій свои картины не въ коричневыхъ, а въ сѣрыхъ тонахъ, кумиромъ молодежи. Другимъ deus ex machina, вторгшимся во французскую живопись, была Японія. Свѣтлыя гаммы японскихъ гравюръ вызывали такой же восторгъ, какъ и ихъ композиція, построенная не на началахъ архитектонической конструкціи, а на остроумной игрѣ декоративными красочными цѣнностями. Альфредъ Стевенсъ и Фантенъ-Латуръ, Дегазъ и Мане—всѣ они каждый по своему учились у Веласкеса и японцевъ. А Уистлеръ создалъ свой стиль вообще изъ этихъ двухъ элементовъ.

Въ 1856 г., послѣ юности, проведенной во всѣхъ странахъ, онъ прибылъ въ Парижъ. Отпрыскъ старой ирландской офицерской семьи, онъ родился въ Америкѣ, дѣтство провелъ въ Россіи, куда пріѣхалъ его отецъ, инженеръ Джорджъ Уистлеръ, одинъ изъ строителей Николаевской желѣзной дороги. Мать его, американка, вернулась на родину, Уистлеръ, готовившійся по примѣру предковъ къ карьерѣ офи-

цера, поступилъ въ военную школу въ West Point. Нео-классикъ Глейръ, въ мастерскую котораго онъ вступилъ въ Парижѣ, научилъ его азбукѣ живописи. Кружокъ, группировавшійся вокругъ Мане,—знаменитая Ecole des Battignolles, собиравшаяся по вечерамъ въ кафэ на Avenue de Clichy,—оказалъ на него рѣшающее вліяніе.

Не въ офиціальномъ Салонѣ, а въ Салонѣ отверженныхъ дали эти художники, какъ извѣстно, свои первыя авангардныя сраженія. Здѣсь въ 1862 году рядомъ съ картиной Мане Dejeuner sur l'herbe была выставлена и первая работа Уистлера La Femme blanche, за которой въ слѣдующемъ году послѣдовала «Принцесса изъ фарфоровой страны» (нынѣ собственность мистера Burell въ Глазго). Въ этихъ картинахъ уже звучала основная нота, которая потомъ слышалась во всѣхъ произведеніяхъ Уистлера. Здѣсь уже были налицо всѣ качества, потомъ поражавшія въ его знаменитыхъ портретахъ Карлейля, Дюре, Сарасате, его матери, миссъ Александеръ, лэди Мё и лэди Кэмбелль. Уистлеръ, художникъ, не самостоятельный, а переимчивый, отличающійся большимъ вкусомъ, быть можетъ наиболѣе глубоко прочувствовалъ красоту твореній Веласкеса. У него онъ заимствовалъ и благородныя краски и его удивительную манеру сводить все къ спокойному силуэту, къ яснымъ комплексамъ формы. А съ этой классической чертой, которой онъ обязанъ Веласкесу, соединяется у него легкость, пикантность, капризность кисти. Ширма, блѣдно-красный цвѣтъ розы, голубая ваза съ вѣткой персика, жемчужно-сѣрая подушка, рисунокъ въ черной рамѣ на стѣнѣ—вносятъ въ заимствованный у Веласкеса стиль очень своеобразную современную нотку.

Въ пейзажахъ Уистлера сказывается, напротивъ, только его увлеченіе японскимъ искусствомъ, его квинтессенціей. Извѣстны картины Хирошиги, Кийоноги и Хокусаи, являющіяся часто ничѣмъ инымъ, какъ нѣжнымъ сочетаніемъ сѣраго и золотого, зеленаго и розоваго, голубого и серебрянаго тоновъ. Приблизительно такъ смотрѣлъ на природу и Уистлеръ. Онъ хотѣлъ дать не ея копію, стремился не къ точной ея передачѣ. Природа была для него только поводомъ для самостоятельныхъ эстетическихъ измышленій, для свободнаго симфоническаго сочетанія красочныхъ цѣнностей. Развѣ не бываетъ такихъ мгновеній, когда сама природа становится художницей? Развѣ сама природа не становится единой великой гармоніей въ часъ сумерекъ, когда тускнѣетъ все рѣзкое, когда всѣ подробности утопаютъ въ морѣ тоновъ? Уистлеръ особенно и любилъ эту heure exquise, когда сѣро-синяя вуаль спускается на землю и на море. Нѣжный свѣтъ ночи нашелъ въ немъ своего перваго исголкователя. Если онъ называлъ подобныя картины музыкальными терминами: нота оранжевая, нота сѣрая, нота голубая и цвѣта опалъ, то это было не болѣе, какъ кокетствомъ. Пальцами указывалъ онъ на то, что для японца было нѣчто само собой понятное. Новое обозначеніе «система мелодій» было придумано для явленія, стараго какъ само искусство. Тѣмъ не менѣе нельзя не признаться, что въ своихъ Arrangements, т.-е. въ сопоставленіи гармоническихъ красочныхъ аккордовъ, Уистлеръ обнаруживалъ рафинированный вкусъ. Это былъ

художникъ, насыщенный искусствомъ старыхъ мастеровъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ облекшій въ очень тонкую форму современное нервозное красочное чувство.

Перечисляя американскихъ художниковъ, писавшихъ въ послѣднія десятилѣтія въ Америкѣ и въ Европѣ, мы исполняемъ въ сущности не болѣе, какъ обязанности лѣтописца. *Джорджъ Иннесъ* былъ тонкимъ пейзажистомъ, *Чайльдъ Гэссэмъ* давалъ моментальные снимки уличной жизни Нью-Іорка. Изящныя картины писали *Кеньонъ Коксъ*, *Дьюингъ* и *Чэзъ*. Въ Лондонѣ живетъ *Джонъ Синджеръ Сарджентъ*, поражающій въ особенности шикарными дамскими портретами. О *Ю. Стюартѣ*, *У. Дэннэтѣ*, *А. Гаррисонѣ*, *У. Гей*, *Г. Мельчерсѣ*, *Дж. Гитчкокѣ*, *К. Маррѣ* и о многихъ другихъ, живущихъ въ Лондонѣ и Парижѣ, Мюнхенѣ или въ Голландіи, каталоги выставокъ сообщаютъ, что они родились «по ту сторону океана».

Въ ихъ картинахъ нѣтъ ничего такого, что могло бы послужить матеріаломъ для разсужденій о развитіи искусства.

Можно только констатировать, что американская живопись—резюме европейской, продуктъ эклектизма, умѣющаго быстро и со вкусомъ разрабатывать идеи, полученныя отъ передовыхъ художниковъ Европы.

ПИЛОТИ: Испытаніе вѣдьмы.

Германія и Австрія до 1850 г.

Исторія нѣмецкой живописи XIX вѣка все еще не написана. Ибо до сихъ поръ нѣмецкая живопись переходила отъ одной крайности къ другой. Ясно одно: многое изъ того, къ чему стремилась живопись въ XIX вѣкѣ, было ложно. Дважды два остается четыре. Установленныя истины остаются истинами. Меценатомъ въ XIX вѣкѣ былъ бюргеръ. Не имѣя возможности тратить много денегъ, онъ все-таки хотѣлъ украсить голыя стѣны комнатъ. Художникъ же остается въ свою очередь художникомъ. Его назначеніе главнымъ образомъ въ томъ, чтобы претворять въ формы и краски сцены и картины, развертываемыя передъ нимъ жизнью. Вмѣсто этого живопись вступила въ XIX вѣкѣ на путь, гдѣ она потеряла подъ собой почву. Выступили эстетики. Они писали толстыя книги о томъ, къ чему искусство должно стремиться, о идеалѣ абсолютной красоты, который необходимо воплотить. Были налицо и Академіи. Онѣ доставляли художникамъ рецепты, какъ осуществить идею красоты, не заглядывая въ жизнь. Устраивались и выставки. Въ угоду имъ художники тратили лучшія силы на созданіе «гвоздей», которые потомъ по прошествіи года покрывались плѣсенью въ углу мастерской или влачили призрачную жизнь въ провинціальныхъ музеяхъ. Наконецъ, существовали и критики. Зная

грамматику искусства, лишенные эстетическаго чувства, они умѣли писать только о картинахъ, имѣвшихъ литературный характеръ.

Все это имѣло своимъ послѣдствіемъ тотъ фактъ, что художники были одинаково чужды и жизни и своему искусству. Вмѣсто того, чтобы писать то, что ихъ привлекало, какъ художниковъ, они старались быть литераторами и облекать въ форму картины философію и исторію, драмы и новеллы. Вмѣсто того, чтобы считаться съ фактомъ зависимости искусства отъ кошелька, они создавали мертворожденныхъ дѣтей: фрески, для которыхъ не было стѣнъ, огромныя полотна, для которыхъ не было музеевъ, а съ другой стороны они усматривали въ хорошемъ исполненіи темы, поставленной частнымъ лицомъ, задачу, недостойную истиннаго художника. Именно эта съ внѣшней стороны притязательная, въ внутреннемъ отношеніи плохо обоснованная живопись считалась долго живописью XIX вѣка. Ибо только такія картины и появлялись на выставкахъ, только такіе художники и прославлялись въ книгахъ.

Реакція и заключалась въ томъ, чтобы обратить вниманіе на ряду съ тѣми художниками, которые раньше одни только и пользовались почетомъ, также и на тѣхъ, которые при жизни были оставлены въ тѣни. Моя «Исторія живописи XIX вѣка», написанная въ 1893 году, исходила изъ той основной мысли, что всякое искусство, эклектически повторяющее прошлыя фазы живописи, почти не имѣетъ значенія. Жизнеспособностью отличаются только такія произведенія, которыя—будучи художественными—проникнуты духомъ своего времени. А германская выставка, открывшаяся въ 1906 году въ помѣщеніи Берлинской Національной Галлереи, сдѣлала изъ этой точки зрѣнія послѣдніе выводы. Люди увидѣли, что рядомъ съ искусствомъ, питавшимся теоріями и нездоровыми идеями, цвѣло всегда и иное, коренившееся въ жизни. Они увидѣли, что рядомъ съ литераторами, произведенія которыхъ вызывали восторгъ посѣтителей выставокъ, всегда жили и такіе, которые оставались художниками, инстинктивно слѣдуя естественному влеченію своего таланта. Одного этого истинкта однако недостаточно. Ребенокъ тоже рисуетъ, руководимый здоровымъ инстинктомъ, то, что ему доставляетъ удовольствіе, или то, что требуютъ его родители. Члены лондонской Society of Painters in Water - Colours — превосходные кописты природы, и однако никому не придетъ въ голову написать на основаніи ихъ произведеній исторію современной живописи. Такъ какъ устроители выставокъ устранили всѣхъ, кто по современнымъ понятіямъ заблуждались, допуская только тѣхъ, кто, руководясь здоровымъ инстинктомъ, писалъ, какъ умѣлъ, свои скромныя, иногда слишкомъ скромныя картины, то они лишили физіономію нѣмецкаго искусства значительной доли присущей ему прелести. Ибо нѣмецкіе художники въ отличіе отъ голландскихъ и датскихъ никогда не довольствовались тѣмъ, чтобы съ спокойной совѣстью чувствовать себя хорошо въ низахъ. На ряду съ благоразумными натурами, считавшими раціональнымъ не желать ничего выше того, что отъ нихъ требовали реальныя нужды жизни, все еще стояли и такіе, которые наперекоръ жизни устремлялись къ высокимъ, хотя и недостижимымъ

цѣлямъ. Пусть они и заблуждались,—именно они находили отзвукъ въ душѣ своихъ восторженныхъ современниковъ. То, что мы называемъ историческимъ развитіемъ, было результатомъ не того, что дѣльные, но ограниченные художники удовлетворяли непрекращавшійся со стороны нѣмецкаго бюргерства спросъ на картины, а результатомъ того, что выдающіеся умы односторонне развивали идеи, безплодность которыхъ становилась ясной для слѣдующихъ поколѣній. Это сдѣлало исторію нѣмецкой живописи, быть можетъ, исторіей великихъ заблужденій, но вмѣстѣ съ тѣмъ и сообщило ей идеалистическій полетъ. Значило бы исказить историческую правду, если бы мы захотѣли выдвинуть на авансцену тѣхъ, кого берлинская выставка извлекла изъ мрака забвенія. Носителями историческаго развитія попрежнему должны остаться художники, создавшіе лучшія—по мнѣнію лучшихъ своихъ современниковъ—произведенія.

Если въ основу обзора положить эту точку зрѣнія, то необходимо начать съ того художника, въ произведеніяхъ котораго старое классическое исповѣданіе нашло свое послѣднее выраженіе. Подобно Карстенсу, *Бонавентура Дженелли*, котораго Гейзе прославилъ въ повѣсти «Послѣдній Кентавръ», былъ благороднымъ эллинистическимъ умомъ, и подобно ему, и онъ былъ «Геркулесомъ въ пеленкахъ». Писать красками онъ не умѣлъ. Подобно Карстенсу, онъ увѣковѣчилъ свое завѣщаніе въ видѣ рисунковъ (трагедіи кутилы и вѣдьмы, изданныя репродукціями въ видѣ гравюръ). Съ точки зрѣнія классицизма пейзажъ допускался только какъ носитель классическихъ архитектурныхъ сооруженій или какъ мѣсто пребыванія боговъ и героевъ, обращавшее мысль къ античному міру. Когда въ 1796 г. въ Римъ прибылъ тиролецъ *Іосифъ Антонъ Кохъ*, онъ и создалъ изъ огромныхъ деревьевъ албанскихъ горъ, изъ развалинъ и храмовъ Кампаньи обстановку, казавшуюся ему достойнымъ фономъ для античныхъ фигуръ. Впрочемъ, онъ позволялъ себѣ и уклоняться отъ программы строго выдержаннаго классицизма въ томъ смыслѣ, что бралъ иногда темы изъ сѣверныхъ поэтовъ, изъ Оссіана и Шекспира. Краски его часто оставляютъ желать многаго, зато у него есть чувство ритма линій и структуры формы. Приблизительно въ такомъ же духѣ писалъ *Іоганнъ Христіанъ Рихтеръ* картины на темы изъ античной поэзіи или исторіи. Въ наиболѣе чистомъ видѣ воплотилъ этотъ стиль классическаго пейзажа потомъ *Карлъ Роттманъ*. Его 28 итальянскихъ ландшафтовъ въ аркадахъ мюнхенскаго дворцоваго сада не сдѣлались бы такими извѣстными, если бы не воспроизводили исторически-достопримѣчательныхъ мѣстностей. Тѣмъ не менѣе надо отдать ему справедливость: онъ умѣлъ создавать хорошія вещи и безъ помощи интереснаго сюжета. Въ нѣкоторыхъ изъ его небольшихъ картинъ, ставшихъ извѣстными благодаря мюнхенской выставкѣ 1900 г., линіи природы переданы такъ пластично, ландшафтъ воспроизведенъ архитектонически такъ ясно, что Роттманъ можетъ считаться недурнымъ представителемъ пейзажнаго стиля, нашедшаго когда-то своего классика въ лицѣ Пуссена. Меньше говоритъ намъ *Фридрихъ Преллеръ*. Его пейзажи изъ Одиссеи обязаны своей славой скорѣе Гомеру, чѣмъ ему. Его картины не превышаютъ уровня толковой иллю-

страціи. Далѣе слѣдуетъ *Мартинъ Роденъ*, котораго откопала упомянутая берлинская выставка. Интересно прослѣдить, какъ въ его картинахъ обнаруживаются извѣстныя люминистическія тенденціи. Изображая линіи Кампаніи и Сабинскихъ горъ, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ наблюдалъ воздухъ съ любознательнымъ рвеніемъ, которое, вообще говоря, чуждо этой эпохѣ.

Вторая глава въ исторіи нѣмецкой живописи озаглавлена, какъ и во Франціи, — романтизмъ. Разница только въ томъ, что рѣчь идетъ о романтизмѣ не красномъ, а голубомъ. Во Франціи реакція противъ мраморнаго спокойствія античной красоты выразилась въ увлеченіи живописнымъ паѳосомъ барокко. Въ Германіи рисунокъ всегда преобладалъ надъ живописью. Поэтому здѣсь художники перешли не отъ пластики къ живописности, какъ во Франціи, а ограничились тѣмъ, что просто измѣнили стиль рисунка, подражая уже не мягкимъ, волнистымъ линіямъ поздне-греческихъ статуй, а угловатымъ формамъ исходящаго средневѣковья.

«У Дюрера—писалъ Фюрихъ въ своей автобіографіи—я увидѣлъ форму, рѣзко противоположную формѣ классиковъ, выдававшихъ за красоту свою безхарактерную вылощенность, заимствованную изъ ложно понятаго античнаго міра. Здѣсь, у Дюрера, царила не расплывчатая безхарактерность, а могучій яркій анализъ характеровъ».

Или иначе: пресытившись античной красотой, которая ощущается теперь, какъ академизмъ, художники чувствовали влеченіе къ строгому, угловатому искусству готики.

Если въ центрѣ вниманія стали вдругъ средніе вѣка, то это объясняется не только артистическими, но и культурно-историческими мотивами. Конецъ XVIII в. былъ эпохой атеизма. Религія была объявлена частнымъ дѣломъ или совершенно упразднена. Теперь въ видѣ реакціи снова вспыхнула набожность. Послѣ того, какъ поспѣшныя новшества революціи привели къ борьбѣ и распрямъ, теперь хотѣли возвести на престолъ почтенную старину, освященную традиціей. «Возрожденіе религіи»—эта идея сдѣлалась лозунгомъ эпохи. Церковь, какъ католическая, такъ и протестантская, собиралась съ новыми силами. Орденъ іезуитовъ, распущенный въ 1793 г., былъ возстановленъ въ 1814 г. Снова на него была возложена задача, которую онъ такъ блестяще выполнилъ въ эпоху реформаціи. Въ Германіи Шлейермахеръ возбудилъ въ качествѣ проповѣдника новый религіозный энтузіазмъ, онъ же опубликовалъ свои «Рѣчи о религіи», въ которыхъ рѣзко порываетъ съ эпохой просвѣщенія. Послѣ періода безвѣрія люди снова затосковали о мистикѣ и задушевности. Вотъ почему характерно, если Шлейермахеръ переноситъ, въ противоположность раціонализму протестантизма, центръ тяжести религіи на чувство, не менѣе характерно и то, что «прекрасныя души» эпохи вообще склонялись къ католицизму. Люди чувствовали потребность не въ ясныхъ, понятныхъ проповѣдяхъ. Они хотѣли отуманить себя колокольнымъ звономъ, пышной музыкой и ладаномъ. А этой потребности удовлетворить могъ только католицизмъ съ своей полной настроенія красотой. Въ 1808 г. Фридрихъ Шлегель принялъ католицизмъ. Доротея Шлегель

замѣчаетъ въ свою очередь: «Я предпочитаю католицизмъ уже по одному тому, что онъ старъ, какъ міръ. Все новое не имѣетъ никакой цѣны. Вмѣстѣ съ католицизмомъ погибли и искусства, процвѣтавшія, когда процвѣталъ онъ». Тикъ порицаетъ реформацію за то, что она «вмѣсто того, чтобы создать богатую чувствомъ религію, породила только разсудочную пустоту, оставляющую неудовлетворенными всѣ сердца». Герой романа Тика, Францъ Штернбальдъ, входитъ въ храмъ св. Петра протестантомъ, просто изъ желанія посмотрѣть. И вдругъ онъ чувствуетъ, какъ его увлекаетъ благочестивый порывъ молящейся толпы, какъ его опьяняютъ торжественность богослуженія, мощь священнаго зданія, неземная музыка и пѣснопѣніе на латинскомъ языкѣ. Въ восторгѣ онъ даетъ обѣтъ принять католицизмъ. А Новалисъ пишетъ свои духовные гимны съ ихъ страстной, почти истерической любовью къ Христу и переносится въ своей статьѣ «Христіанство и Европа» во времена, когда «Европа была христіанской страной, а монахи, какъ опытные рулевые, указывали людямъ путь по негостепріимному морю жизни».

Рука объ руку съ возрожденіемъ религіознаго чувства шло возрожденіе чувства патріотическаго. Космополитизмъ эпохи просвѣщенія былъ уже невозможенъ въ эпоху отечественной войны. Національностическая точка зрѣнія вытѣснила точку зрѣнія космополитическую. Turnvater Янъ пишетъ свою книгу о нѣмецкой народности. Фихте читаетъ свои лекціи о нѣмецкой національности и ея характерныхъ чертахъ. Арнимъ описываетъ старые нѣмецкіе города. Въ своемъ «Генрихѣ фонъ Офтердингенѣ» Новалисъ восхищается средневѣковымъ рыцарствомъ, богатырями-витязями, царившими въ своихъ замкахъ.

Въ своеобразной маленькой книжкѣ это характерное для эпохи настроеніе завладѣло и эстетическими воззрѣніями. То — «Сердечныя изліянія отшельника, любителя искусства», изданныя въ 1797 г. молодымъ Вильгельмомъ Генрихомъ Вакенродеромъ. Вакенродеръ былъ тогда студентомъ эрлангенскаго университета, какъ и Тикъ. Отсюда они каждую недѣлю паломничали въ старый Нюрнбергъ и передъ ихъ взоромъ вставалъ исчезнувшій міръ красоты. Они посѣщали церкви и кладбища, стояли у могилъ Петра Фишера, Альбрехта Дюрера и Адама Крафта. Старые патриціанскіе дома, съ вычурно-разукрашенными балкончиками, робко глядѣвшими въ кривые переулки, населялись ими мысленно живописными фигурами эпохи, когда «Нюрнбергъ былъ оживленнымъ, многолюднымъ центромъ отечественнаго искусства, когда въ его стѣнахъ царилъ развитой художественный вкусъ».

Другими словами: снова началось движеніе, обнаружившееся уже четверть вѣка назадъ, когда Гёте защищалъ въ своей брошюрѣ о нѣмецкой архитектурѣ Эрвина фонъ Штейнбаха и Альбрехта Дюрера. Подобно тому, какъ раньше Винкельманъ рекомендовалъ подражать древнимъ, такъ теперь Вакенродеръ указывалъ на средніе вѣка. Пусть художники вдохновятся эпохой, когда «искусство и жизнь были тѣсно связаны», это—единственное средство снова создать національное, нѣмецкое искусство. Нѣсколько позже провозгласилъ точно

такую же программу и Тикъ. Еще значительнѣе была дѣятельность Фридриха Шлегеля, сдѣлавшаго свой журналъ Europa литературнымъ центромъ романтизма. Идеальности эллинизма, которой недавно увлекались, противопоставляли теперь привлекательную угловатость примитивовъ. Слѣдуетъ сожалѣть, что злой геній удалилъ художниковъ отъ идей ихъ болѣе древнихъ ссбытій. Желательно, чтобы они снова сжились съ ихъ мыслями и настроеніями. «Правдивымъ, наивнымъ и глубокомысленнымъ, при этомъ невиннымъ и немного неуклюжимъ» — таковымъ всегда былъ характеръ великихъ нѣмецкихъ художниковъ.

Таково было настроеніе молодыхъ людей, посвятившихъ въ началѣ XIX в. свои силы живописи. Угловатую энергію Альбрехта Дюрера и упоеніе красочностью, свойственное Стефану Лохнеру, противополагали они однообразію и академической гладкости классическаго искусства. Они носили бархатныя курточки съ шнурами, развѣвающіеся кудри и открытыя спереди рубашки. Они хотѣли быть нѣмцами, хотѣли смиренно преклониться передъ природой на подобіе средневѣковыхъ художниковъ.

Они начали въ самомъ дѣлѣ въ нѣмецкомъ духѣ. Въ своей юности Корнеліусъ иллюстрировалъ Пѣсню о Нибелунгахъ и Фауста рисунками, въ которыхъ при явныхъ техническихъ недостаткахъ хорошо передано настроеніе богатырскаго германскаго прошлаго и сильнаго нѣмецкаго средневѣковья. Нѣкоторые пейзажи *Карла Филиппа Фора*, *Людвига Шнорра* и *Фердинанда фонъ Оливье* напоминаютъ Альтдорфера своимъ проникновеннымъ отношеніемъ ко всѣмъ мелочамъ и подробностямъ природы. Кисти Юліуса Шнорра, Овербека, *Рамбу* и Фейта принадлежатъ портреты, серьезнымъ изученіемъ природы приводящіе на память творенія старо-нѣмецкихъ художниковъ. Даже впослѣдствіи, когда центромъ ихъ дѣятельности сдѣлался Римъ, назарейцы держались еще нѣкоторое время своей первой программы, изучая не художниковъ чинквеченто, а примитивовъ. Они поселились въ монастырѣ Санъ Исидоро, осуществляя на дѣлѣ идеалъ Вакенродера, идеалъ его отшельника, любителя искусства. Въ капеллѣ Санъ Лоренцо познакомились они съ произведеніями Фіезоле. Въ церкви Санта Маріа дель Пополо они восхищались Пинтуриккіо, въ Сикстинской капеллѣ — произведеніями Перуджино. Изучая этихъ художниковъ, они мечтали создать въ Германіи новое религіозное искусство, которое должно было найти, какъ и въ эпоху кватроченто, свое главное выраженіе въ живописи фресковой. Картины въ Casa Bartholdy (нынѣ въ Берлинской Національной галлереѣ) содержатъ въ себѣ результаты этихъ ихъ устремленій. Въ шести фрескахъ и въ двухъ люнетахъ изображена исторія Іосифа отъ его продажи въ рабство до встрѣчи съ братьями. Четыре принадлежатъ Корнеліусу и Овербеку, остальныя Фейту и В. Шадову. — Если согласиться, что нелегко повторить старыхъ художниковъ, то нельзя отрицать, что въ этихъ произведеніяхъ недурно переданъ духъ исходящаго кватроченто.

Устремленія назарейцевъ могли бы дать извѣстные результаты. Вѣдь всякое молодое искусство всегда начинало съ тщательнаго изу-

ченія природы. А такъ какъ кватрочентисты изучали природу съ несравненной точностью, они могли бы стать въ самомъ дѣлѣ путеводителями, указывающими дорогу въ новую страну. Вѣдь великая реформа, исходившая въ 60-хъ гг. отъ Лейбля, состояла въ томъ, что и онъ смотрѣлъ на природу глазами примитива. Этого стремленія изучать природу съ такой же проникновенностью, какъ старые художники, у назарейцевъ однако никогда не было. Ихъ привлекалъ не столько натурализмъ кватроченто, а религіозное настроеніе нѣкоторыхъ представителей умбрійской школы. Вмѣсто того, чтобы, подобно піонерамъ кватроченто, обратиться къ самому источнику природы, они считали свою цѣль достигнутой, если сообщатъ своимъ картинамъ долю архаической прелести Перуджино и Франчьа. То обстоятельство, что они не осознали трудности проблемы, выдвинутой передъ ними примитивами-объясняетъ и тотъ фактъ, что они такъ скоро закончили свой курсъ изученія кватрочентизма. Творенія примитивовъ были для нихъ только прописью. Научившись почерку кватрочентистовъ, они рѣшили, что могутъ изучить и почеркъ чинквечентистовъ. Это въ самомъ дѣлѣ не такъ ужъ трудно. Если невозможно возродить Рафаэля и Бартоломмео, то нетрудно заимствовать изъ ихъ произведеній рецептъ для имитацій. Между тѣмъ, какъ подражаніе примитивамъ предполагаетъ какъ въ отношеніи рисунка, такъ и въ смыслѣ колорита не мало труда и знанія, для того, чтобы внѣшнимъ образомъ подражать росчерку чинквеченто, нужно только имѣть каллиграфическую ловкость. Вступая на этотъ путь, назарейцы не только отказались отъ осуществленія своей первоначальной программы, заключавшейся въ томъ, чтобы противопоставить гладкой округлости классицизма характерную строгость и угловатость готики, — нѣтъ, то, что раньше въ ихъ произведеніяхъ было «наивно и искренно» («rechtlich und treuherzig»), стало пошлой, заимствованной дешевой красотой.

Уроженецъ Любека, *Фридрихъ Овербекъ*, до конца жизни остававшійся въ Римѣ, повторилъ эволюцію, пережитую когда-то Рафаэлемъ, когда тотъ превратился изъ ученика Перуджино въ ученика Леонардо. Или иначе: его раннія картины напоминаютъ кисть умбрійцевъ, тогда какъ болѣе позднія его произведенія вызываютъ въ памяти творенія Рафаэля флорентійской эпохи (1504—1508). Лучше всего знакомитъ съ его манерой работать хранящаяся въ институтѣ Штеделя картина «Торжество религіи въ искусствахъ», верхняя часть которой восходитъ къ Disputa, а нижняя — къ Аѳинской школѣ. Своеобразіе его многочисленныхъ Мадоннъ заключается главнымъ образомъ въ томъ, что онъ сдѣлалъ и безъ того вялыя краски Рафаэля флорентійскаго періода еще болѣе безжизненными и безкровными.

Филиппъ Фейтъ, изъ Франкфурта, внукъ Моисея Мендельсона, сынъ Доротеи Фейтъ и пасынокъ Фридриха Шлегеля, провелъ молодость въ кругу эстетовъ. Онъ напоминаетъ скорѣе Боргоньоне, чѣмъ Рафаэля. Его два главныхъ произведенія въ институтѣ Штеделя, прославляющія христіанство, которое ввело въ Германію культуру, отличаются довольно симпатичной мечтательной мягкостью.

Нѣкоторыя изъ юношескихъ произведеній *Юліуса Шнорръ фонъ*

Карольсфельда, напр. Поклоненіе Младенцу (Дрезденъ) или Благовѣщеніе, выставленное на берлинской выставкѣ 1900 г., отличаются восхитительной примитивной ноткой. Пейзажный фонъ онъ бралъ тогда еще не изъ старыхъ картинъ, а непосредственно изъ природы. Однако его Библія въ гравюрахъ, созданная имъ потомъ въ Дрезденѣ и сдѣлавшая его имя однимъ изъ наиболѣе популярныхъ въ Германіи, показываетъ, какъ его прежняя суровая привлекательность постепенно перешла въ плоскій шаблонный идеализмъ.

Петеръ Корнеліусъ изъ Дюссельдорфа былъ, какъ извѣстно, послѣ своего возвращенія изъ Рима царемъ мюнхенскаго искусства. Людовикъ I, король баварскій, слѣдившій уже кронпринцемъ очень внимательно за дѣятельностью назарейцевъ, имѣлъ очень обширные планы. Онъ положилъ основаніе художественнымъ коллекціямъ Мюнхена и онъ же создалъ тѣ зданія, которыя наложили свой отпечатокъ на всю физіономію города. Расписать всѣ эти стѣны долженъ былъ Корнеліусъ. Сверхъ ожиданія осуществилась гордая мечта назарейцевъ поднять нѣмецкое искусство введеніемъ фресковой живописи, процвѣтавшей въ Италіи эпохи Ренессанса. Но не являются ли произведенія Корнеліуса просто слабыми рефлексами? Понятно, конечно, почему современники окружали его нимбомъ богоподобія. То была эпоха господства философовъ. Корифеи эстетики учили, что высшей задачей искусства является «претвореніе въ краски доставшихся съ такимъ трудомъ духовныхъ завоеваній мысли, въ области которой нѣмцы превосходятъ всѣ остальныя націи». Эту духовную пищу и подносилъ «народу поэтовъ и мыслителей» Корнеліусъ. Какъ находящіяся въ Глиптотекѣ фрески, такъ фрески въ церкви св. Людовика и болѣе позднія картины для берлинскаго кладбища преисполнены философіи. Въ краскахъ Корнеліусъ по собственному выраженію написалъ свою философскую диссертацію на степень доктора. А портретъ художника, эта дантовская голова съ орлинымъ носомъ, показываетъ, что въ данномъ случаѣ искусство и художникъ въ самомъ дѣлѣ не противорѣчили другъ другу. Корнеліусъ былъ духовнымъ родственникомъ великихъ ученыхъ, создавшихъ тогда свои глубокомысленныя философскія системы.

Былъ ли онъ и художникомъ? Кто знакомъ съ исторіей искусства, тому нетрудно указать заимствованія, сдѣланныя Корнеліусомъ. Синьорелли и Дюреръ, Рафаэль, Содома и Микель-Анджело — всѣ они повторяются въ его картинахъ. Корнеліусъ даже не постарался правильно передать рисунокъ крупныхъ формъ высокаго Ренессанса. Переоцѣнка идейнаго содержанія привела его къ пренебреженію техникой, подобнаго которому вообще не знаетъ исторія искусства. Искусство его было не только заимствованнымъ изъ вторыхъ рукъ, но и проблематической по самому своему существу попыткой возродить въ Германіи XIX в. итальянскій Ренессансъ, при чемъ самая попытка была предпринята къ тому же съ негодными средствами.

На ряду съ этимъ направленіемъ, исходившимъ изъ религіознаго движенія, смѣнившаго вольнодумство эпохи просвѣщенія, развивалось другое, находившееся въ связи съ вызваннымъ отечественной войной патріотизмомъ. Нѣмцы внимали громовымъ рѣчамъ Фихте. Проне-

слась пѣсня о Богѣ, взращивающемъ желѣзо. Вслѣдъ за опьяненіемъ, вызваннымъ отечественной войной, наступило похмелье. Единая великая отчизна, о которой пѣлъ Арндтъ и мечтали его слушатели, осталась мечтой. Искусство же—замѣтилъ Мёрике — ничто иное, какъ попытка создать то, чего нѣтъ въ дѣйствительности. Патріотизмъ пѣвцовъ освобожденія Германіи превратился въ увлеченіе исчезнувшимъ величіемъ средневѣковой Германіи. Нѣмцы стали мечтать о гордой великой имперіи, существовавшей когда-то въ средніе вѣка.

Это настроеніе отражается въ весьма разжиженномъ видѣ въ картинахъ дюссельдорфцевъ. Подвиги рыцарей и мечты о великомъ императорѣ — таково облеченное въ довольно безжизненныя академическія формы содержаніе картинъ *Юліуса Гюбнера*, *Карла Зона* и *Теодора Гильдебрандта*. Дальше вылощенной гладкости, безхарактернаго безличія линій и колорита эти художники не шли. Изъ этой школы вышелъ однако и художникъ, насытившій гладкіе контуры своихъ учителей горячей трепетной жизнью, одѣвшій въ средневѣковые брони и плащи живыхъ людей. Онъ осуществилъ то, что Корнеліусъ и Шнорръ мечтали сдѣлать въ началѣ своей дѣятельности.

У искусства эпохи реформаціи заимствовалъ *Альфредъ Ретель* свой энергическій, суровый стиль. Сознательно онъ сталъ въ оппозицію своимъ учителямъ. Уже въ юности онъ съ пренебреженіемъ говоритъ о «кроткихъ, благочестивыхъ, слезливыхъ художникахъ, воображающихъ, будто къ небу обращенный взоръ и глуповатый силуэтъ являются выраженіемъ истинно-христіанскаго смиренія». Уже въ Дюссельдорфѣ и Франкфуртѣ онъ инстинктивно избѣгалъ всего слащаваго. Онъ изображаетъ Бонифація, проповѣдующаго германцамъ у срубленнаго дуба Водана, строющаго церкви и убиваемаго язычниками. Потомъ въ поле его зрѣнія вступили другіе герои средневѣковой исторіи: побѣдитель мавровъ Карлъ Мартеллъ, Оттонъ I, примиряющійся съ отпавшимъ отъ него братомъ Генрихомъ, Арнольдъ Винкельридъ, который падаетъ, пронзенный копьями рыцарей, и швейцарцы, бросающіеся на императорскихъ всадниковъ въ битвѣ при Земпахѣ. Если дюссельдорфцы любили сантиментальную созерцательность и мирный покой, то у Ретеля царитъ самое драматическое дѣйствіе. Если Корнеліусъ изображалъ манекеновъ съ ложно-героическими жестами, то Ретель вызываетъ, не прибѣгая къ паѳосу, впечатлѣніе истинно-героическаго величія. Даже въ отношеніи колорита Ретель уже выходитъ за грани эпохи. Онъ изображаетъ поле битвы, гдѣ ночной порой витязи ищутъ трупъ короля, при чемъ красноватый свѣтъ факеловъ борется съ мракомъ. Потомъ послѣдовали картины для ахенской императорской залы — наиболѣе величавое созданіе этой стремившейся къ монументальности эпохи. То было время, когда погибшее величіе германской имперіи осыпалось блестками романтики, когда франкфуртскій Roemer былъ украшенъ портретами германскихъ императоровъ, когда героемъ, которому восторженно поклонялись, былъ Карлъ Великій, предокъ германскихъ императорскихъ династій. Ретель возродилъ сказочныхъ богатырей желѣзнаго средневѣковья безъ сантиментализма, безъ паѳоса, во всемъ ихъ суровомъ величіи. Тянутся дремучіе лѣса. Высятся побѣдо-

носныя крѣпости и увѣнчанные вышками замки. Вотъ стоитъ у низвергнутой колонны Ирмы могучій побѣдитель саксовъ. Вотъ въѣзжаетъ онъ спокойно и величаво въ завоеванную Павію. Подобно древнегерманскому богу брани, врѣзывается онъ въ толпу мавровъ, тѣснящихся съ мольбой о пощадѣ вокругъ колесницы съ идоломъ. Въ качествѣ героя мира онъ сооружаетъ монастыри, призываетъ византійскихъ художниковъ украсить ихъ мозаикой. Строгимъ величественнымъ видѣніемъ, неподвижно, какъ мумія, и все-таки словно живой при фантастическомъ свѣтѣ факеловъ, смотритъ онъ на молодого Оттона, вторгшагося въ его склепъ и въ ужасѣ падающаго на колѣни.

Въ историческомъ и психологическомъ отношеніи весьма знаменательно, что именно изъ чувствительной дюссельдорфской школы вышелъ художникъ, совершенно не похожій на элегика. Лапидарна его форма, сѣръ и мраченъ колоритъ.

Слѣдующимъ послѣ Карла Великаго героемъ Ретеля былъ Ганнибалъ, совершающій свой походъ черезъ Альпы. Снова его привлекли, какъ видно, времена первобытныя, природа въ ея дикомъ величіи. Высятся голыя скалы, зубчатые доломиты, коренастыя деревья-гиганты. Тянутся поля льда и снѣга. Приближается толпа суровыхъ мужей, рыцарей въ желѣзной бронѣ. Имъ на перерѣзъ бросаются дикія горныя племена. Пастухи въ волчьихъ шкурахъ кидаютъ въ нихъ сверху камни и деревья. Первобытные люди перепрыгиваютъ, какъ звѣри, зіяющія ущелья. Люди ползаютъ, борются. Наконецъ, вершина достигнута. Раздаются побѣдныя фанфары. Озаренная солнечнымъ свѣтомъ распростирается широкая равнина Италіи.

Въ идейный міръ Дюрера, Бальдунга и Гольбейна вводитъ насъ послѣднее произведеніе Ретеля, для котораго онъ выбралъ, совершенно въ духѣ этихъ средневѣковыхъ художниковъ, форму гравюры. То — «Пляска смерти», созданная имъ въ 1848 г., эта негодующая сатира на «безумный годъ», начавшійся такими восторженными надеждами и завершившійся такъ плачевно. Съ трубкой во рту, съ косой въ рукѣ, на голомъ черепѣ шляпа, украшенная перьями и демократической кокардой, плетется смерть на конѣ по направленію къ городу; въ трактирѣ она держитъ рѣчь о свободѣ и равенствѣ, чтобы потомъ пожать на баррикадахъ плоды своей агитаціи. Торжествуя, какъ полководецъ, обвивъ шарфомъ костлявые члены, въ высокихъ кавалерійскихъ сапогахъ, съ лавровымъ вѣнкомъ побѣдителя вокругъ черепа, стоитъ она на валу, тогда какъ кругомъ солдатскія пули сметаютъ бѣдныхъ глупцовъ.

Другая гравюра Ретеля была также вызвана событіемъ 40-хъ годовъ, а именно появленіемъ холеры въ Парижѣ во время маскарада. Кошмарная женщина, чума, вошла въ залу. Смерть въ домино играетъ на скрипкѣ, а подъ ея ужасные звуки люди корчатся на полу отъ нестерпимой боли. Вспоминаются «Смерть-убійца» Бургкмайра или «Пляска смерти» Гольбейна. Сопоставляя эти произведенія, мы вмѣстѣ съ тѣмъ видимъ, какая пропасть отдѣляетъ мрачнаго художника XIX в. отъ старыхъ художниковъ. Послѣдней гравюрой цикла является «Смерть въ качествѣ друга»! Умеръ старый звонарь. Онъ сидитъ въ кожаномъ креслѣ

съ высокой спинкой, сложивъ усталыя руки. И вотъ входитъ смерть въ образѣ паломника и исполняетъ работу, которую старикъ такъ часто исполнялъ, провозглашая звономъ смерть отошедшаго отъ міра земного странника. Когда Ретель создавалъ эту гравюру, онъ былъ уже конченнымъ человѣкомъ. Уже обнаружились симптомы надвигавшагося безумія. И долго еще пришлось ему влачить свои жалкіе дни, прежде чѣмъ смерть въ качествѣ друга прозвонила отходную и ему.

Назарейцы вернулись къ среднимъ вѣкамъ, потому что то была эпоха благочестія, художники, какъ Ретель, прославляли ихъ, такъ какъ они казались идеаломъ современникамъ, мечтавшимъ о новой великой имперіи. Вернувшись въ силу указанныхъ причинъ къ среднимъ вѣкамъ, нѣмецкое общество усмотрѣло въ нихъ въ концѣ-концовъ вообще прекрасный міръ голубого цвѣтка. Великій подвигъ романтиковъ заключался въ томъ, что они вновь откопали кладъ старинныхъ легендъ. Въ 1806 г. Ахимъ фонъ Арнимъ опубликовалъ Des Knaben Wunderhorn, эту сокровищницу народной лирики. Гёрресъ говорилъ о нѣмецкихъ народныхъ книгахъ, о Генофевѣ и Магелонѣ, о Красной Шапочкѣ, Золушкѣ и Мелузинѣ. Тикъ пишетъ свои восхитительныя фейныя сказки. Клеменсъ Брентано разсказывалъ о старикѣ Рейнѣ, о наядахъ и хрустальныхъ замкахъ на днѣ зеленой рѣки. Въ 1811 г. появилась «Ундина» Фукэ, въ 1812 г. вышли сказки братьевъ Гриммовъ, въ 1816 г. нѣмецкія саги.

Живопись также не могла не задаться цѣлью поднять рейнское золото, не могла не изобразить сокровищъ, открытыхъ романтиками. Вѣроятно, не случайность, что первыми вступили на этотъ путь трое австрійцевъ. Если у сѣверо-нѣмецкихъ художниковъ преобладала разсудочность, то у австрійскихъ — чувство.

Іосифъ Фюрихъ писалъ главнымъ образомъ религіозныя картины. Его «Путешествіе Маріи черезъ горы», эта картина, обвѣянная настроеніемъ рождественскаго вечера, быть можетъ самое изящное произведеніе, созданное школой назарейцевъ. Когда произносится имя Фюриха, въ памяти однако прежде всего возникаютъ рисунки, которыми онъ иллюстрировалъ житія св. Генофевы и св. Венделина, нѣжныя буколическія идилліи, составленныя изъ нѣмецкой деревенской жизни, нѣмецкихъ животныхъ и нѣмецкаго домашняго скарба. Современники чтили и *Эдуарда фонъ Штейнле*, жившаго потомъ въ Франкфуртѣ, главнымъ образомъ, какъ изобразителя Мадонны. Однако между тѣмъ какъ въ этихъ картинахъ онъ повторяетъ въ духѣ назарейцевъ лишь то, что до него лучше сказали кватрочентисты, онъ гораздо своеобразнѣе, изображая Лорелею въ видѣ смертоносной Медузы, глядящей внизъ съ высокой скалы, или молодыхъ рыцарей, играющихъ на скрипкѣ, сидя на балконѣ своего дворца, забывъ весь міръ. Лучшими его произведеніями являются, какъ и у Фюриха, рисунки. Изящныя акварели, которыми онъ иллюстрировалъ «Хронику о бродячемъ студентѣ» Брентано и его же сказку о Рейнѣ и мельникѣ, являются произведеніями, въ которыхъ романтическія идеи о нѣмецкомъ средневѣковьѣ отражаются съ чисто-рыцарской граціей.

Повторить ли о *Швиндѣ* то, что о немъ говорилось во время берлинской выставки? Мы давно знали, что Швиндъ не живописецъ. Иностранцы всегда улыбались, когда ихъ приводили въ Галлерею Шака и показывали невзрачныя безпомощныя работы Швинда, эти небольшія картинки, которыя такъ жестки и пестры и безлично однообразны въ красочномъ отношеніи. Берлинская выставка доказала затѣмъ, что Швиндъ не выдерживаетъ критики, даже если къ нему подойти съ масштабомъ Biedermeierzeit, что даже въ Германіи начала 50-хъ годовъ были художники, писавшіе лучше, чѣмъ онъ. А изданный Нѣмецкимъ Книгоиздательствомъ трудъ о Швиндѣ доказалъ еще сверхъ того, что этотъ художникъ съ столь развитой на видъ фантазіей былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и мастеромъ на заимствованія, что его картины состоятъ изъ взятыхъ у другихъ частей — начиная съ помпеянской живописи и кончая Жакомъ-Луи Дадидомъ. У Швинда есть, конечно, свои слабыя стороны, которыхъ нельзя отрицать. Когда онъ задается болѣе широкимъ планомъ, силы ему измѣняютъ. Въ красочномъ отношеніи онъ также очень слабъ. Его рисунки не болѣе, какъ передача контура. Разсказчикъ въ немъ вообще гораздо сильнѣе художника. Что же привлекаетъ насъ, нѣмцевъ, тѣмъ не менѣе къ нему? Почему мы, все еще недостаточно радикальные, чтобы усматривать цѣнность картины исключительно въ техникѣ, ставимъ его произведенія такъ высоко?

На могилѣ Карла-Маріи фонъ Вебера Рихардъ Вагнеръ сказалъ: «Никогда не было художника болѣе нѣмецкаго, чѣмъ ты. Куда бы тебя ни увлекалъ твой геній, всегда тысячью тонкихъ нитей онъ былъ связанъ съ сердцемъ нѣмецкаго народа, съ которымъ вмѣстѣ онъ плакалъ и ликовалъ, какъ довѣрчивое дитя, внимающее сказкамъ и легендамъ родины. Отъ прекраснаго наслѣдства твоего нѣмецкаго происхожденія ты не отрѣшался никогда. Британецъ отдаетъ тебѣ дань должнаго, французъ восхищается тобою, любить же можетъ тебя только нѣмецъ. Ты ему принадлежишь, ты—красивый день въ его жизни, теплая капля его крови, частица его сердца». Эти слова объясняютъ намъ также, почему мы при оцѣнкѣ картинъ Швинда такъ охотно забываемъ о мѣрилѣ артистическомъ, позволяя имъ дѣйствовать на насъ, словно ухо наше внимаетъ простымъ звукамъ народной пѣсни. Не будемъ односторонними. Будемъ помнить, что и Гёте былъ нѣмцемъ, что произведенія Анзельма Фейербаха проникнуты нѣмецкимъ духомъ, что тоска о странѣ гесперидъ, равно какъ и склонность подчиняться всему романскому заложены также въ нѣмецкомъ національномъ характерѣ. Но съ другой стороны нельзя закрывать глаза на то, что здѣсь коренится для нѣмецкаго искусства роковой вопросъ: быть или не быть. Уже въ эпоху Дюрера паломничали наши художники на югъ. Сравняться съ итальянцами—таково было ихъ честолюбивое стремленіе. Большинство разучилось говорить на родномъ языкѣ, не научившись бѣгло говорить по-итальянски. Въ началѣ XIX вѣка повторилась та же исторія. Романтизмъ начался, какъ реакція нѣмецкаго духа противъ романскаго классицизма. Когда же Римъ сдѣлался очагомъ просвѣщенія для Корнеліуса и Овербека, эти послѣдніе отрѣшились отъ своего нѣмецкаго характера, чтобы впредь одѣваться лишь въ одежду Микель-

Анджело или въ плащъ Рафаэля. Когда въ Римъ прибылъ Швиндъ, онъ, напротивъ, остался совершенно равнодушенъ къ итальянскому искусству. «Посмотрѣлъ на Микель-Анджело и пошелъ домой, чтобы писать своего рыцаря Курта.» Эти слова нѣчто совершенно исключительное въ исторіи отношеній къ Ренессансу. Они показываютъ, откуда черпалъ Швиндъ, какъ и Ретель, силу остаться нѣмецкимъ художникомъ въ эпоху, проникнутую всецѣло романскимъ духомъ.

Кранахъ и Альтдорферъ—вотъ наиболѣе нѣмецкіе среди художниковъ эпохи реформаціи. Ибо они не заботились объ эффектныхъ линіяхъ, игнорировали величіе романскаго стиля. Простыми, задушевными словами повѣствовали они объ очаровательной прелести нѣмецкаго лѣса. Сквозь свѣтлую зелень молодыхъ буковъ льются лучи утренняго солнца, превращая сверкающую росу въ брилліанты, ползущаго по мягкому мху жука въ золото и алмазы. «То тихимъ шагомъ лѣсной тропинкой идетъ самъ Богъ». Es gehet leise nach seiner Weise der liebe Herrgott durch den Wald.

Швиндъ является въ XIX вѣкѣ преемникомъ обоихъ этихъ художниковъ. Имя его также говоритъ о пахучемъ лѣсномъ воздухѣ, о папоротникѣ, о скалахъ, поросшихъ мохомъ, о вычурныхъ корняхъ, о старыхъ кельяхъ, передъ которыми сидятъ старые-престарые отшельники, о бѣлкахъ и другихъ животныхъ, населяющихъ нѣмецкіе лѣса. Tanneck—«еловый уголокъ»—такъ называлась дача, въ которой онъ жилъ на берегу Штарнбергскаго озера, ароматомъ сосноваго бора вѣетъ и отъ его картинъ. Въ душѣ пробуждается настроеніе рождественскаго вечера, когда онъ напр. въ простой гравюрѣ изображаетъ дѣдушку мороза, въ толстой обсыпанной снѣгомъ шубѣ, съ сосульками въ бородѣ, съ сіяющей елкой въ рукѣ, шествующаго по площади стариннаго городка.

И это еще не все! Швиндъ возсоздаетъ самую душу нѣмецкаго лѣса—сказку. Странное чувство охватываетъ васъ въ самомъ дѣлѣ, когда вы гуляете вечеромъ одни, задумавшись, въ старомъ лѣсу: лѣсъ словно пробуждается, наполняется духами. Коренастые стволы съ засохшими сучьями становятся чудовищами, протягивающими къ вамъ свои когти. Въ туманѣ, ложащемся на прудъ, словно пляшутъ эльфы. Вонъ тотъ старый уродливый стволъ, вокругъ котораго отъ вѣтра вздымается покрывающій его мохъ, похожъ на Рюбецаля, идущаго по горному лѣсу. Сѣрые грибы превращаются въ гномовъ. Изъ потрескавшихся корней, изъ темныхъ щелей въ скалахъ выходятъ карлики въ коричневыхъ плащахъ. Черныя ели, поднимающіяся вдали къ темному ночному небу, похожи на городъ съ вычурными крышами и острыми башенками, на городъ, уцѣлѣвшій отъ временъ Меріана. Когда становится еще темнѣе, все кругомъ начинаетъ свѣтиться, блестѣть и искриться. Лягушки въ алмазныхъ коронахъ прыгаютъ по лугу. Лѣсныя феи скачутъ на пламенноглазыхъ единорогахъ. Въ кустахъ и въ тростникѣ, въ водѣ и въ камышахъ слышится шопотъ, видится мерцаніе. Легіоны странныхъ существъ проносятся по воздуху. Рано нашла эта лѣсная фантастика свое выраженіе въ литературѣ. Въ живопись ее впервые ввелъ Швиндъ. При его имени Германія населяется

кобольдами и феями, великанами и карликами, наядами и никсами. Стройныя лѣсныя королевы поятъ у блистающаго ручья бѣлыхъ оленей. Надъ рѣкой и прудомъ витаютъ эльфы. Гномы и карлики выползаютъ изъ трещинъ скалъ. Удивительно хорошо сливаются въ одно цѣлое фигуры и среда. Всѣ существа Швинда словно зачарованы лѣснымъ волшебствомъ, какъ будто чаща, гдѣ они живутъ, дала имъ форму и краски, какъ будто кусты, сучья и корни сгустились въ человѣческіе образы.

Швиндъ не только облекъ въ образы сказочное очарованіе нѣмецкаго лѣса. Другой чертой его искусства, роднящей его съ средневѣковыми миннезингерами, является его влюбленность въ женщину. Швиндъ—вѣнецъ. А надъ Вѣной вѣетъ мягкимъ чувственнымъ воздухомъ. Эта рыцарственно-чувственная нотка, этотъ духъ canzoniere, отличаютъ и живопись Швинда. Онъ изобразилъ самого себя и жену во время свадебнаго путешествія. Часто повторяются въ его картинахъ ремесленники, идущіе съ ранцемъ на спинѣ по смѣющемуся лугу и привѣтствующіе проѣзжающихъ мимо жениха и невѣсту. Пажи поднимаютъ съ земли розу, брошенную красивой госпожей. Сватовство рыцаря Курта, чудесная исторія графа фонъ Глейхена, раздѣлившаго все съ своими двумя женами—домъ, постель и могилу—были тѣми его произведеніями, которыя онъ болѣе всего любилъ. И еще на склонѣ жизни создалъ онъ циклы о Золушкѣ, о семи воронахъ, о красавицахъ Лау и Мелузинѣ, картины, прославляющія цѣломудріе и вѣрность нѣмецкой женщины, побѣдную силу любви.

«Meister Швиндъ, вы геній и романтикъ». Эти слова обычно произносилъ Людовикъ I, когда дѣлалъ свой стереотипный визитъ въ мастерскую художника. Въ этихъ лаконическихъ словахъ лучшая характеристика Швинда. Безчисленное множество художниковъ, работавшихъ рядомъ съ нимъ, нынѣ забыты, такъ какъ ихъ произведенія были лишь отраженіемъ чужого искусства. Швиндъ, художникъ геніальный, будетъ жить, несмотря на артистическіе недостатки своихъ картинъ, до тѣхъ поръ, пока люди будутъ стремиться отъ прозы жизни къ прекраснымъ, далекимъ отъ дѣйствительности, сказочнымъ странамъ, до тѣхъ поръ, пока не исчезнутъ мечты, поэзія и романтизмъ.

Вступила, естественно, на путь характернаго для эпохи романтизма и пейзажная живопись. Подобно тому, какъ классицизмъ породилъ увлеченіе античными памятниками, такъ романтизмъ ввелъ въ моду развалины нѣмецкихъ замковъ. Изображая родные замки, художники хотѣли напомнить о средневѣковой нѣмецкой исторіи. Элегія Матисона, написанная среди руинъ горнаго замка, была, вѣроятно, первымъ въ литературѣ выраженіемъ этого настроенія. Потомъ послѣдовали пейзажи Тика. Въ его романѣ «Францъ Штернбальдъ» старый художникъ показываетъ картины, написанныя имъ въ своей одинокой кельи вдали отъ міра. Въ ночной темнотѣ бродитъ одинокій паломникъ. Или лунный свѣтъ падаетъ на распятіе, которое блеститъ на высотѣ отдаленнаго холма. «Мнѣ хотѣлось бы взбираться на крутыя скалы — говорится въ другомъ мѣстѣ романа — и спуститься въ

головокружительныя пропасти, заблудиться въ пещерахъ и внимать шуму подземныхъ водъ».

Подобныя настроенія пыталась передавать и живопись. Художники вводятъ насъ въ дико-первобытные уголки съ голыми скалами и пѣнящимися горными ручьями, съ лѣсными часовенками, крестами, ветхими мельницами и хатами уґольщиковъ. Средневѣковое настроеніе еще усугубляется благодаря одинокимъ путникамъ, молящимся паломникамъ, монахамъ, спѣшащимъ изъ монастыря къ одру умирающаго, и монахинямъ, хоронящимъ умершую сестру, заблудившимся рыцарямъ и трупамъ ландскнехтовъ. — Когда говорятъ о такихъ картинахъ, въ памяти возникаетъ въ особенности имя *Карла Фридриха Лессинга*. Онъ писалъ уголки первобытнаго лѣса, напоминающіе волчье ущелье въ Freischütz'ѣ, коренастые дубы, которые рветъ вѣтеръ, старыя, черно-зеленыя ели, какъ привидѣнія выдѣляющіяся на грозовомъ небѣ. Этотъ средневѣковой міръ онъ населяетъ средневѣковыми же людьми: рыцарями, склонившими колѣни передъ распятіемъ, крестьянами, берущими штурмомъ замокъ, вокругъ котораго летаютъ вороны, монахами, идущими въ раздумьи по монастырскому кладбищу мимо могилъ, гдѣ покоются вѣчнымъ сномъ почившіе братья ордена.

Быть романтикомъ значитъ любить не настоящее, а прошлое. Подобно тому, какъ Лессингъ пытался возродить средневѣковую Германію, такъ жанристы должны были искать вдохновенья не тамъ, гдѣ жизнь кипитъ и волнуется, а тамъ, гдѣ она островомъ безмолвія, застывшимъ кускомъ прошлаго врѣзывается въ прозаическую современность. Есть два міра, куда можно уйти отъ нуждъ, заботъ и борьбы каждодневности, куда можно уйти, чтобы забыть жизнь, отдохнуть и найти счастье въ покоѣ. Это во-первыхъ міръ дѣтей. Ребенокъ живетъ беззаботно въ раю. Во-вторыхъ, это міръ крестьянина. Крестьянинъ въ своей мирной деревнѣ также не замѣчалъ еще борьбы, созданной условіями современной жизни. Дѣти и крестьяне — вотъ въ самомъ дѣлѣ главные герои романтической жанровой живописи.

Когда мы говоримъ о дѣтскихъ картинахъ, сразу вспоминается одно имя. «Какое счастье быть ребенкомъ» — O selig, o selig ein Kind noch zu sein! Вотъ припѣвъ, звучащій безконечными повтореніями въ твореніяхъ *Людвига Рихтера*. Доброе, старое время! Трудно повѣрить, чтобы въ самомъ дѣлѣ когда-нибудь на землѣ жили люди съ такой допотопной психикой. Читая автобіографію Рихтера, вы вспоминаете вэкфельдскаго священника. Сначала передъ нами проходитъ родня художника: дѣдъ, часовщикъ по профессіи, на досугѣ занимающійся алхиміей, бабушка, женщина хорошая, одаренная воображеніемъ, разсказывающая дѣтямъ въ часъ сумерекъ страшныя сказки. Потомъ наступили годы странствія. Точно кандидатъ на должность учителя, миролюбивымъ образцовымъ юношей скитается Рихтеръ по Италіи. Онъ уже тогда помолвленъ. Подобно Якову, онъ служилъ семь лѣтъ ради Рахили, имя которой было: Августа. На восьмой годъ они женились, такъ какъ онъ получилъ въ Мейссенѣ хорошее мѣсто учителя съ окладомъ въ 200 тал. въ годъ. Надъ входомъ въ его мастерскую красуется надпись: «Богъ поможетъ и впредь». Супружеская

жизнь четы похожа на розовую идиллію. Вечеромъ приходитъ съ визитомъ вдова пастора съ дочками. Дѣти строютъ карточные домики, а Рихтеръ, переносясь мысленно на югъ, поетъ подъ звуки гитары на лентѣ изъ голубого шелка итальянскія пѣсни на чистомъ саксонскомъ нарѣчіи.

На одной изъ своихъ картинъ «Дѣдушкины радости и горести» Рихтеръ изобразилъ самого себя: одинъ внучекъ причесываетъ его, другой приноситъ ему книжки съ картинами и куклы, а третій трубитъ въ новую трубу. Вотъ настоящій Рихтеръ. Вы не можете себѣ представить, чтобы было время, когда онъ не былъ дѣдушкой. Когда произносится его имя, вы представляете себѣ добраго старичка въ сѣромъ халатѣ, съ длинными серебристыми волосами, сидящаго тихо и ласково съ зеленой ширмой надъ глазами въ креслѣ, медленно, съ экономіей покуривая свою длинную трубку. Передъ каждой трапезой произносится непремѣнно молитва. Каждое воскресеніе идетъ онъ въ черномъ сюртукѣ и тщательно вычищенномъ высокомъ цилиндрѣ съ молитвенникомъ въ рукѣ въ церковь. Послѣ обѣда онъ пьетъ съ наслажденіемъ кофе у придворнаго садовника. Разъ въ недѣлю отъ 6 до 7 часовъ онъ сидитъ даже съ городскими нотаблями за Stammtisch и пьетъ пиво. Для него праздникъ тотъ день, когда одинъ изъ его внуковъ празднуетъ свое рожденіе, а онъ — дѣдушка — украшаетъ пирогъ столькими миндалинами, сколько внуку лѣтъ, или когда онъ стоитъ въ рождественскій вечеръ у зажженной елки, окруженный своими дѣтьми. Каждое лѣто проводитъ онъ каникулы въ Лошвицѣ, въ маленькой дачѣ, которую купилъ на свои сбереженія, смотритъ изъ обвитаго плющемъ окна на цвѣтущую долину Эльбы, радуется, сидя въ бесѣдкѣ изъ розъ, какъ комары пляшутъ вокругъ дыма отъ его трубки, или отправляется съ своимъ пріятелемъ, съ пасторомъ, къ «тропинкѣ философовъ», ведя съ нимъ душеспасительные разговоры. Еще въ день своего 80-лѣтняго рожденія онъ—полуслѣпой, полуглухой—былъ «доволенъ своимъ Богомъ». Всѣ эти черты — прямая противоположность геніальности. Рихтеръ былъ прообразомъ почтеннаго филистера. Въ его автобіографіи нѣтъ ни одной фразы, которая не была бы напоена млекомъ благочестія.

И такимъ, какъ онъ самъ, было и его искусство. Le style e'est l'homme.

Свое призваніе Рихтеръ осозналъ будто бы при видѣ «Житія Маріи» Дюрера. Онъ пришелъ — какъ онъ самъ говорилъ—въ восторгъ отъ мужественности и суровости Дюрера. Но именно этихъ качествъ почти нѣтъ у Рихтера. Онъ относится къ Дюреру, какъ Текла фонъ Гумпертъ къ Лютеру, какъ дѣтскій журналъ, ею издаваемый, Herzblättchens Zeitvertreib къ нѣмецкому переводу Библіи. Всѣ дѣточки, которыхъ онъ изображаетъ, добры, какъ бѣлыя овечки. На небѣ его искусства видны только розовыя облачка, а не черныя тучи. Весь міръ для него — гостиная, куда посѣтители входятъ не иначе, какъ почистивъ тщательно платкомъ сапоги. Этой безличной кротости настроенія вполнѣ соотвѣтствуетъ лишенный всякаго темперамента мазокъ. Что сказалъ бы Домье, этотъ творецъ линій, полныхъ жизни

и ума, о пустой учительской корректности Рихтера? Словомъ, ни какъ человѣкъ, ни какъ художникъ онъ не представляетъ ничего особеннаго Если его лучшій другъ носилъ фамилію Cichorius (Цикорій), это имѣетъ какъ бы символическое значеніе.

Почему же отъ этихъ рисунковъ, писанныхъ съ такимъ педантизмомъ, толкующихъ о такихъ старомодныхъ вещахъ, вѣетъ на насъ тѣмъ не менѣе сердце-согрѣвающимъ настроеніемъ, такъ что мы охотно пребываемъ въ этомъ дѣтскомъ мірѣ, составленномъ изъ ночныхъ колпаковъ и косъ à la Гретхенъ, изразцовыхъ печей и ванночекъ, веретенъ и качающихся лошадокъ, ёлокъ и пряничныхъ домиковъ? Почему то, что изображаетъ Рихтеръ, кажется намъ искреннимъ, тогда какъ рисунки изъ дѣтскаго міра другихъ художниковъ производятъ впечатлѣніе кукольнаго театра? Причина та, что у него сердце и кисть были проникнуты въ самомъ дѣлѣ однимъ настроеніемъ, та, что его идеализмъ — порожденіе не школьной схемы, а беззаботной и безмятежной души. Причина далѣе та, что и въ насъ еще много романтизма, что мы охотно сживаемся на мгновеніе съ настроеніями, которыя намъ совершенно чужды. Вотъ почему мы такъ любимъ райскія поляны старыхъ кёльнцевъ, картины Фьезоле и Мемлинга! Вотъ почему мы смотримъ и на творенія Рихтера съ тѣмъ умиленіемъ, которое насъ охватываетъ, когда мы вспоминаемъ годы, когда мы не могли заснуть, не прочитавъ молитвы: «Я ребенокъ, и сердце мое чисто». Если бы мы сохранили душу чистой, какъ было бы хорошо жить на свѣтѣ! Такая мысль приходитъ намъ въ голову, когда мы смотримъ на картины Рихтера изъ семейной жизни. Пусть рисунки, посвященные той же темѣ Т. Т. Гейне, интереснѣе, нельзя отрицать, что Рихтеръ тонко воплотилъ одну изъ привлекательныхъ сторонъ нѣмецкаго романтизма.

Рядомъ съ изобразителями дѣтей стоятъ изобразители крестьянъ. Само собой понятно, что тема, интересовавшая Милле, осторожно обойдена. У Швинда есть рисунокъ: «Жатва». Съ неба спускаются ангелы, наполняютъ пустыя кружки крестьянъ водой и свиваютъ ихъ дѣтямъ вѣнки изъ розъ. Въ такомъ духѣ всѣ эти картины, задуманныя не какъ изображенія современности, а какъ гимны въ честь прошлаго, призванные унести зрителя изъ жизни въ царство мирной идилліи, когда еще не умерло доброе старое время. Никогда не говорится поэтому о крестьянинѣ, жизнь котораго протекаетъ въ тяжкомъ трудѣ, а всегда только о деревенскихъ праздникахъ. Парни поютъ, старики пляшутъ, дѣвушекъ цѣлуютъ, дѣдушка отдыхаетъ на скамьѣ съ трубкой во рту. Всѣ одѣты чистенько. Всѣ воплощаютъ не горе, а радости крестьянскаго житья-бытья. Даже батраки довольны своей судьбой. Они не ссорятся съ помѣщикомъ, не сидятъ въ трактирѣ, не предоставляютъ семьѣ голодать. Они счастливы, когда сидятъ дома и играютъ съ дѣтьми при свѣтѣ свѣчи.

Наиболѣе типичнымъ представителемъ этой наивной, ласково-улыбающейся живописи былъ уроженецъ Данцига, жившій потомъ въ Берлинѣ, *Эдуардъ Мейергеймъ*, повѣствовавшій о праздникахъ стрѣлковъ и игрѣ въ кегли, о счастьѣ родителей и радостяхъ дѣтей.

Карлъ Шпицвегъ, правда, не совсѣмъ похожъ на этихъ художниковъ. Но хотя онъ не изображалъ ни крестьянъ, ни дѣтей, въ его картинахъ также поетъ птица романтизма, словно въ клѣткѣ изъ желтой мѣди. Все, о чемъ думаешь, когда произносится слово Biedermeierzeit, заключено въ его произведеніяхъ: ароматъ лѣса, тихая жизнь маленькихъ городковъ, музыка и лунное сіяніе. Онъ изображаетъ оригинальныхъ чудаковъ, пережитки старины... Филистерская и все же столь милая Германія, нашедшая въ Жанѣ Полѣ своего писателя, имѣла въ Шпицвегѣ своего художника. Передъ нами проходятъ бродяги, милиція и странствующіе музыканты, студенты въ бархатныхъ курткахъ, подмастерья, длинноволосые художники и скитающіеся актеры, почтенные совѣтники и сердитые столоначальники, пѣвцы серенадъ и ночные сторожа, горничныя, у которыхъ болятъ зубы, и брадобрѣи, у которыхъ болитъ сердце, молодые кучера почтовыхъ каретъ и почтальоны изъ Турнъ и Таксиса, изголодавшіеся учителя и честныя швеи, отупѣвшіе и посѣдѣвшіе писаря, жующіе гусиное перо, и толстые полицейскіе, развлекающіеся у городскихъ воротъ ловлей мухъ. Отъ его произведеній вѣетъ во всей непосредственной свѣжести очаровательно-старомоднымъ воздухомъ той еще не забытой, но уже отзвучавшей эпохи, когда дѣдушка сдѣлалъ предложеніе бабушкѣ.

Вотъ смотритъ изъ окна обыватель въ турецкомъ, затканномъ цвѣточками, халатѣ, съ длинной трубкой въ рукѣ. Тамъ дальше гуляетъ у окна мансарды по доскѣ, гдѣ стоятъ горшки съ цвѣтами, котъ, а между цвѣтами видна головка русой дѣвушки. Или любитель книгъ, погрузившись въ пыльные фоліанты, забылъ объ обѣдѣ, пока гнѣвная рѣчь экономки не оторветъ его отъ его тихаго счастья. Старикъ смотритъ съ благоговѣніемъ на цвѣтокъ кактуса. Вдовецъ посматриваетъ мимо находящагося въ медальонѣ портрета покойной супруги на гуляющихъ дѣвушекъ. Холостякъ во фракѣ и бѣломъ галстукѣ, съ букетомъ въ рукѣ дѣлаетъ предложеніе кухаркѣ. Завернувшись въ бѣлое одѣяло, скандируетъ полузамершими пальцами стихи поэтъ, защищаясь большимъ краснымъ зонтомъ отъ дождя, проникающаго черезъ дырявую крышу въ его мансарду.

То—доброе старое время, позлащенное волшебнымъ свѣтомъ романтики. Дома съ покатыми крышами и вычурными балкончиками, ветхіе городскіе ворота и мохомъ поросшіе колодцы на площадяхъ, лѣсныя часовенки, лавки антикваріевъ, чадящія лампочки, скрипки, сюртуки съ длинными фалдами, поющіе соловьи и лѣтній вѣтерокъ, цвѣтущіе сады и ухабистые кривые переулки, зеленыя туфли, ночные колпаки и табакерки — таковы элементы, изъ которыхъ составлена живопись Шпицвега. Въ его картинахъ нѣтъ ничего дѣланнаго, ничего придуманнаго. Онъ словно тихонько поднимаетъ завѣсу, чтобы позволить намъ заглянуть въ тогдашнія комнаты. Нѣмецкое Gemüt и нѣмецкій юморъ — эти слова, которыми такъ часто злоупотребляли, вполнѣ примѣнимы къ нему. Картины его производятъ впечатлѣніе заодно веселое и грустное, филистерское и идиллическое.

Въ эту эпоху Мюнхенъ былъ весьма старомоднымъ, уютнымъ городомъ. И этой Gemütlichkeit стараго Мюнхена насквозь пропитана

живопись Шпицвега. Онъ родился на улицѣ Нейгаузеръ, недалеко отъ Frauenkirche. Потомъ онъ сдѣлался аптекаремъ, какъ нѣкогда Кранахъ, виттенбергскій бургомистръ, продававшій между прочимъ и пилюли. Въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ стоялъ онъ провизоромъ за прилавкомъ придворной аптеки. Когда 30-ти лѣтъ онъ рѣшилъ стать художникомъ и продать аптеку, онъ могъ не очень дорожиться. Маленькое состояніе позволяло ему работать въ тиши. Играть какую нибудь роль рядомъ съ Корнеліусомъ и другими большими господами, приглашенными извнѣ королемъ Людовикомъ, онъ и безъ того не могъ. Онъ самъ былъ однимъ изъ тѣхъ чудаковъ, которыхъ изображалъ Жанъ Поль. Невзрачный человѣчекъ, похожій на бѣднаго портного, онъ напоминалъ скорѣе средневѣкового алхимика, чѣмъ современнаго художника. Надъ щетинистой бородой и толстымъ темно-краснымъ носомъ сверкали очки въ широкой серебряной оправѣ и съ сильными стеклами. Надъ огромнымъ галстукомъ и высокимъ стоячимъ воротникомъ поднималась большая голова съ плутоватыми, мигающими глазами. Старымъ холостякомъ-чудакомъ жилъ онъ въ самомъ старинномъ кварталѣ Мюнхена, въ маленькой квартиркѣ на четвертомъ этажѣ, куда изрѣдка взбирался Швиндъ: отсюда раскрывался видъ на крыши, вышки, старыя башни и дымовыя трубы. Мастерская его была странной смѣсью трезвой прозаичности и наивнаго благодушія и уюта. Здѣсь онъ и сидѣлъ филистеромъ-анахоретомъ и книжникомъ, словно паукъ въ своей сѣти.

Таковъ и міръ его искусства.

Есть у него небольшая картинка, изображающая, какъ онъ—старый холостякъ—смотритъ рано утромъ въ окно на крыши и киваетъ головой швеѣ, проработавшей всю ночь и такъ и не замѣтившей, что настало утро: вотъ среда, окружавшая его, и вотъ среда, изображенная имъ. Та же смѣсь филистерскаго самодовольства и милаго комизма, отличавшая его, какъ человѣка, сообщаетъ такую утреннюю свѣжесть и его картинамъ.

Таковы художники, въ произведеніяхъ которыхъ отражается романтическое настроеніе эпохи. Кто хочетъ написать исторію нѣмецкой живописи XIX в., долженъ исходить изъ того факта, что завоеваніе современности послѣдовало лишь медленно, послѣ того, какъ художники освободились какъ отъ классицизма, такъ и отъ романтизма. Первая половина XIX в. была по существу эпохой ретроспективной. Революція похоронила старую прекрасную культуру. Въ вновь образовавшемся мірѣ, гдѣ все было неготово, хаотично, люди сначала чувствовали себя не по себѣ. У нихъ было такое чувство, будто красота—нѣчто связанное съ прошлымъ. Вѣдь и насъ теперь еще охватываетъ скорбное чувство, когда мы видимъ, какъ, напр., во Флоренціи и въ Римѣ красота прошлаго все больше уступаетъ мѣсто прозаической новизнѣ. Подобное чувство охватывало, вѣроятно, людей начала XIX в. при видѣ того, какъ человѣчество все болѣе подчиняло себѣ природу, «какъ индустріализмъ насиловалъ ее, лишалъ ее невинности». Они хотѣли видѣть на полотнѣ только такіе пейзажи, надъ которыми виталъ блескъ древней прекрасной культуры или романтическаго

одиночества. А жанръ? Въ картинахъ голландцевъ эпохи Рембрандта живетъ весь XVII в. съ его нравами и обычаями, обиходомъ и костюмами. Мода начинающагося XIX в. казалась, напротивъ, некрасивой. Черезъ всѣ труды по эстетикѣ проходитъ жалоба, что современный костюмъ въ художественномъ отношеніи невозможенъ. Художнику нечего дѣлать съ такими нелѣпостями, какъ кринолинъ, фракъ и цилиндръ. Присоедините сюда еще характерное для эпохи недовольство существующимъ, и вы поймете, почему искусство было проникнуто тогда такимъ меланхолическимъ настроеніемъ. Жизнь казалась такой некрасивой и недостойной вниманія, что ее не хотѣли видѣть даже на полотнѣ. Публика требовала, чтобы искусство уносило всегда зрителя изъ міра сѣрыхъ буденъ въ царство идеала. Современность подлежала воспроизведенію только въ томъ случаѣ, если она была частицей уцѣлѣвшаго прошлаго.

Само собой понятно, къ этой одной ноткѣ нельзя свести всю эпоху. Нынѣ на полотнѣ изображается рѣшительно все. Произошло примиреніе искусства и жизни. Мы убѣждены, что современный костюмъ не уступаетъ по красотѣ костюму предыдущихъ эпохъ, что природа прекрасна, несмотря на всѣ видоизмѣненія, внесенныя въ нее условіями современной жизни. На такой точкѣ зрѣнія стояли уже и нѣкоторые художники начала XIX вѣка. Существовали очень реальныя причины для воспроизведенія темъ, отвергнутыхъ эстетической доктриной. Былъ прежде всего попрежнему спросъ на портреты, а написать портретъ, игнорируя окружающую дѣйствительность, невозможно. Получивъ заказъ написать портретъ, художники были вынуждены писать широкіе галстухи, сюртуки и цилиндры, кринолины, кружевные чепцы и шляпы съ широкими лентами—всѣ подробности костюма эпохи Biedermeierzeit. А отъ такихъ портретовъ къ жанру одинъ только шагъ. Они чудесны, эти интерьёры эпохи Biedermeierzeit съ ихъ старомодной солидностью, ихъ полнымъ своеобразнаго настроенія очарованіемъ. Какъ было не попытаться художникамъ зафиксировать эти комнаты вмѣстѣ съ ихъ обитателями! Не менѣе привлекали ихъ политическія событія времени, парады, праздники и т. д.

Искусство, по словамъ Шекспира,—«зеркало и хроника вѣка». Мы любимъ разсматривать картины, какъ иллюстраціи къ культурной исторіи. Вотъ почему мы останавливаемъ свой взоръ съ интересомъ на этихъ картинахъ теперь, когда эпоха Biedermeierzeit отошла въ прошлое. Намъ ясно, что Энгръ, никогда не написавшій ни одной картины изъ современной жизни, превосходитъ, какъ художникъ, несоизмѣримо всѣхъ этихъ почтенныхъ иллюстраторовъ эпохи. Однако произведенія великихъ классиковъ и романтиковъ ничего не говорятъ намъ о ихъ времени. Вотъ почему мы благодарны этимъ менѣе значительнымъ художникамъ, выступавшимъ безъ всякихъ претензій простыми лѣтописцами эпохи, благодарны имъ за то, что они оставили намъ документы для пониманія эпохи, о которой мы иначе едва ли могли бы себѣ составить наглядное представленіе, хотя она и довольно близка къ намъ.

Берлинъ и романтизмъ—вотъ два взаимно исключающихъ другъ друга понятія. Когда говорятъ о сѣверо-нѣмецкомъ характерѣ, мы думаемъ не о мечтательности и элегической скорби, а, напротивъ, о военной выправкѣ, о здравомъ смыслѣ и трезвомъ умѣ. Уже Даніилъ Ходовецкій, послѣдній представитель Берлина XVIII вѣка въ области искусства, былъ такимъ типомъ благоразумнаго и разсудочнаго художника, желавшаго только то, на что онъ былъ способенъ. Всѣ неясныя идеи классицизма не оставили никакого слѣда и въ творчествѣ великаго скульптора Готтфрида Шадова.

Наиболѣе выдающимся художникомъ эпохи берлинской Biedermeierzeit, у котораго былъ такой же приблизительно темпераментъ, предрасполагавшій его къ созданію весьма почтенныхъ произведеній, былъ *Францъ Крюгеръ*, родомъ изъ Радегаста. Въ первой половинѣ XIX вѣка онъ былъ въ Берлинѣ офиціальнымъ изобразителемъ военнаго быта. Наиболѣе его крупными по размѣрамъ картинами являются «Парадъ на Оперной площади» (1829), «Парадъ передъ потсдамскимъ замкомъ» (1841) и «Присяга Фридриху Вильгельму» (1844). Дѣловитая точность, съ какой переданы всѣ подробности, такъ же удивительна, какъ умѣлое распредѣленіе массъ, отчетливое размѣщеніе фигурокъ въ обширномъ пространствѣ города и импрессіонистическая увѣренность, съ какой переданы многіе изъ головъ-портретовъ. На ряду съ государемъ, принцами и военными мы видимъ здѣсь также представителей берлинской интеллигенціи: дипломатовъ, ученыхъ, актеровъ и писателей. Не только каждая изъ этихъ фигурокъ отличается сходствомъ съ оригиналомъ—вся эта пестрая сутолка сливается въ очень живописный ансамбль. А «Выѣздъ принца Вильгельма» является великолѣпнымъ моментальнымъ снимкомъ. Наконецъ, его лошади и собаки доказываютъ, что сухой съ виду протоколистъ можетъ быть и очень тонкимъ художникомъ.

Въ такомъ же духѣ писалъ *Эдуардъ Гертнеръ* виды стараго Берлина. Передъ нами въ разнообразныхъ снимкахъ королевскій дворецъ и аллея липъ. Изящный серебристый тонъ, въ которомъ выдержаны его картины, навѣянъ, вѣроятно, видами Каналетто, служившими для него образцомъ. А большая панорама Берлина, возникшая въ 1835 г.—видъ на крыши домовъ съ башни вердеровской церкви,—отличается смѣлой композиціей совершенно не въ духѣ той эпохи. Какъ на курьезы слѣдуетъ указать и на четыре картины, въ которыхъ *І. Эрдманъ-Гуммель* увѣковѣчилъ сооруженіе передъ музеемъ гигантской гранитной чаши. Портретная живопись имѣла своихъ представителей въ лицѣ *Карла Бегаса* и *Вильгельма Ваха*, въ произведеніяхъ которыхъ продолжаютъ жить—изображенные отчасти трезво-дѣловито, отчасти галантно-любезно—мужчины и дамы тогдашняго Берлина.

Наиболѣе интереснымъ пейзажистомъ былъ *Карлъ Блехенъ*, уроженецъ Коттбуса. Въ творчествѣ этого художника замѣтна нѣкоторая раздвоенность. Въ нѣкоторыхъ изъ своихъ картинъ онъ является чистокровнымъ романтикомъ, напр. въ «Охотѣ вампира». Вспоминается волчье ущелье въ Freischütz'ѣ или настроеніе, которымъ обвѣяны сказки Тика о бѣлокуромъ Экбертѣ или о Рунебергѣ. Въ другихъ

его картинахъ сказалось довольно условно тогдашнее увлеченіе Италіей. Но нѣкоторыя его картины, напр. эскизы виллы д'Эсте и виды итальянскихъ монастырскихъ дворовъ, очаровываютъ своей интимностью. Зелень деревьевъ, сѣрыя стѣны и свѣтло-голубое небо сочетаются въ очень интересные прохладные аккорды. Вернувшись въ 1830 году въ Германію, Блехенъ воспроизводилъ также совершенно не романтическіе мотивы родной природы: озера, образованныя рѣкой Гавель, пальмовый домъ на павлиньемъ островѣ, виды на крыши и сады. Даже больше. Блехенъ первымъ изъ нѣмецкихъ художниковъ приступилъ къ изображенію природы, «изуродованной индустріализмомъ». Его «Walzwerk im Eberswalde»—эта однообразная равнина съ рѣкой, лѣниво катящей свои волны, а позади силуэты дымящихъ трубъ—является чѣмъ-то исключительнымъ въ тогдашнемъ пейзажѣ, не любившемъ изображать природу на службѣ у человѣка. Блехенъ былъ очень чуткій колористъ, умѣвшій передавать часто очень тонко оттѣнки зеленаго цвѣта. А нѣкоторыя изъ его картинъ напоминали бы смѣлостью выбора темы Констебля, если бы его кисть не отличалась все же нѣкоторой робостью, если бы онъ не былъ скорѣе рисовальщикомъ, чѣмъ живописцемъ.

Для Дрездена имѣло существенное значеніе то обстоятельство, что здѣсь поселилось нѣсколько сѣверныхъ художниковъ, получившихъ свое образованіе въ Копенгагенской Академіи, гдѣ ихъ пріучали непосредственно изучать природу. Норвежецъ *Даль* не очень интересенъ. Простота обычно не привлекаетъ его. Въ духѣ Эвердингена онъ сопоставляетъ въ своихъ картинахъ безъ всякой органической связи самыя разнообразныя подробности. Онъ убѣдителенъ только, когда изображаетъ просто тотъ или иной уголокъ природы, напр. красивыя деревья на зеленомъ лугу. Въ такихъ незатѣйливыхъ картинахъ онъ часто тонко передаетъ и атмосферу. Гораздо большій интересъ представляетъ для тѣхъ, кто хочетъ прослѣдить, какъ уже тогда обнаружились нѣкоторыя тенденціи новѣйшей живописи, *Каспаръ Давидъ Фридрихъ* изъ Грейвсвальда, учившійся у Экерсберга. Онъ былъ главнымъ любимцемъ писателей-романтиковъ. Они любили основной меланхолическій тонъ его картинъ, проникавшую ихъ поэзію таинственности и одиночества, характерное для нихъ настроеніе въ духѣ Оссіана. На горныхъ вершинахъ стоятъ кресты. На ночныя поля и черныя волны ложится призрачное лунное сіяніе. Вспоминаются слова, сказанныя Гёте въ его автобіографіи «Wahrheit und Dichtung»: «Такъ увлекъ насъ Оссіанъ къ предѣламъ послѣдней Ѳулы, гдѣ мы, блуждая по безбрежной сѣрой равнинѣ среди выступающихъ впередъ покрытыхъ мохомъ гробницъ, увидѣли подъ собой траву, клонимую жуткимъ вѣтромъ, а надъ собой покрытое тучами небо. Когда всходила луна, эта каледонійская ночь превращалась въ день: насъ окружали погибшіе герои, угасшія дѣвушки, такъ что подъ конецъ намъ казалось, мы видимъ духъ Лоды во всемъ его ужасающемъ величіи».

Въ настоящее время мы цѣнимъ въ Фридрихѣ не столько романтика. Намъ кажется важнѣе, что основное романтическое настроеніе его картинъ привело его къ тому, что онъ первымъ сталъ воспроизво-

Рунге: *Семейный портретъ*

Максъ: *Мечты.*

Каульбахъ: *Битва гунновъ.*

Бокельманъ: *Эмигранты.*

дить извѣстныя свѣтовыя явленія. Фридрихъ хотѣлъ вызывать извѣстное настроеніе и скоро понялъ, что послѣднее создается не столько формами пейзажа, а освѣщеніемъ. И вотъ онъ пишетъ вечернюю зарю, сіяющую надъ бурыми пашнями, тѣни отъ облаковъ, пробѣгающія по далекой равнинѣ, утренній туманъ, поднимающійся съ пруда. Нельзя, правда, утверждать, что онъ выражалъ цѣликомъ, безъ остатка, то или иное настроеніе: какъ всѣ современные ему художники, онъ былъ главнымъ образомъ рисовальщикомъ. Онъ обращался недостаточно легко съ легкимъ, облекалъ даже морскія волны въ твердый контуръ. Нѣтъ въ его письмѣ увлеченія, огня, и намъ кажется непослѣдовательнымъ, если онъ писалъ мгновенныя свѣтовыя явленія такъ, какъ будто онъ искусственно создалъ ихъ въ своей мастерской наподобіе nature morte. Однако какъ образцы, характеризующіе каменный вѣкъ люминизма, картины его все же не лишены историческаго значенія.

Бо̀льшимъ живописнымъ размахомъ отличался *Фридрихъ Георгъ Керстингъ*, также прибывшій изъ Копенгагена. Его хорошенькіе интерьеры съ окномъ въ глубинѣ, откуда мимо гардинъ и горшковъ съ цвѣтами взоръ падаетъ на крыши и сады, идутъ параллельно съ интерьёрами, которые въ Даніи писали Бендзъ и Рёрби. Слѣдуетъ, наконецъ, указать на *Фердинанда Райскаго*, изображавшаго кавалеровъ. Онъ былъ, повидимому, польскаго происхожденія. Какъ дворянинъ, онъ вращался въ кругу саксонскихъ помѣщиковъ, и его портреты отличаются въ самомъ дѣлѣ аристократической noblesse. Онъ писалъ сюртуки и широкіе галстухи, орденскія ленты и блестящія лакированныя ботинки—съ лоскомъ и смѣлостью, отличавшихъ среди его современниковъ только развѣ французскаго художника Жозефа Куръ (Court).

Въ Дюссельдорфѣ не мало портретовъ создалъ *Генрихъ Кольбе*. Гёте онъ не смогъ изобразить, какъ слѣдуетъ, зато остальные его портреты хороши. Въ душѣ *Іоганна Петера Газенклевера* жила частица, правда, только незначительная частица, сатирической мощи Вилльяма Гогарта. Его картина «Экзаменъ Іобса» изобилуетъ прекрасными шаржами, какіе изъ его современниковъ могъ дать только еще развѣ датчанинъ Марстрандъ. А въ картинѣ «Читальня» (нѣсколько дюссельдорфскихъ обывателей читаютъ при свѣтѣ лампы газеты) онъ недурно рѣшилъ и проблему освѣщенія. Какъ пейзажистъ, имѣетъ нѣкоторое значеніе *Людвигъ Гурлиттъ*, получившій свое образованіе въ Копенгагенѣ. Это онъ вдохновилъ *Андреаса Ахенбаха* къ его норвежскимъ картинамъ, длинный рядъ которыхъ начинается въ 1835 г.

О гамбургскомъ искусствѣ писалъ еще въ началѣ 90-хъ годовъ Лихтваркъ въ тонѣ мѣстнаго патріотизма, и имена многихъ гамбургскихъ художниковъ вошли въ учебники по исторіи искусства раньше еще, чѣмъ ихъ картины можно было видѣть за предѣлами гамбургской Kunsthalle. Установилось мнѣніе, принимаемое какъ догма, что въ старомъ патриціанскомъ городѣ Гамбургѣ процвѣтало искусство, свободное отъ академизма, коренившееся въ бытѣ и въ жизни ганзейскаго города. Тѣмъ глубже было разочарованіе, когда эти картины появи-

лись на берлинской выставкѣ 1900 г., ибо искусство должно быть не только естественнымъ, но и художественнымъ. Пусть оно является «зеркаломъ и хроникой вѣка», его нельзя оцѣнивать только, какъ культурно-историческую иллюстрацію. Не слѣдуетъ забывать, что только развитой вкусъ и умѣніе владѣть техникой отличаютъ художника отъ диллетанта. А здѣсь было больше диллетантизма, чѣмъ искусства. Увлеченный своей мыслью обратить вниманіе на художниковъ-почвенниковъ, Лихтваркъ отнесся слишкомъ снисходительно къ произведеніямъ слишкомъ наивнымъ.

Въ настоящее время уже нельзя повторять старой легенды о *Рунге*. Въ сочиненіяхъ этого рано угасшаго художника встрѣчаются, какъ извѣстно, очень замѣчательныя положенія. Красота формы, говоритъ онъ въ одномъ мѣстѣ, достигла своего высшаго развитія у грековъ и у художниковъ итальянскаго Ренессанса. Всякая попытка подражать имъ заранѣе обречена поэтому на неудачу. Зато вопросъ о вліяніи свѣта на цвѣта недостаточно изученъ старыми школами. Вотъ гдѣ точка отправленія для новѣйшихъ художниковъ. Свѣтъ, воздухъ и движеніе—вотъ великія проблемы, великія завоеванія новѣйшей живописи. Казалось, что картины Рунге будутъ иллюстраціями къ къ этимъ положеніямъ. Его называли поэтому піонеромъ пленэризма. Говорили, что нѣмецкій художникъ предвосхитилъ на порогѣ XIX вѣка проблему импрессіонизма, поставленную 60 лѣтъ спустя во Франціи. На самомъ дѣлѣ картины Рунге—портретъ его родителей, его автопортретъ и группа дѣтей—писаны въ мастерской, и къ нимъ только прибавленъ пейзажный фонъ. Единственное, что ихъ отличаетъ отъ другихъ современныхъ портретовъ, это болѣе свѣтлый, блѣдно-сѣрый тонъ. А эта красочная скáла взята имъ готовой изъ мастерской Экерсберга, у котóраго онъ учился. Въ противоположность учителю Рунге однако обладалъ очень неуклюжимъ мазкомъ. Хорошій рисовальщикъ, онъ былъ плохимъ живописцемъ.

А остальные гамбургскіе художники не сумѣли подняться выше уровня обывательской скучности. Принадлежавшій къ кругу назарейцевъ *Фридрихъ Васманъ* въ своихъ этюдахъ порой поражаетъ импрессіонистической смѣлостью, которая, однако, сейчасъ же исчезаетъ, какъ только онъ приступаетъ къ отдѣлкѣ своихъ картинъ. *Юліусъ Ольдахъ*, *Эрвинъ Шпектеръ* и *Гюнтеръ Генслеръ* писали самихъ себя, своихъ дядей и тетокъ. Эти картины вскрываютъ особенно наглядно филистерскій характеръ эпохи. Въ портретахъ революціоннаго періода царила свободная непринужденность. Здѣсь, напротивъ, все—костюмъ и движенія—отличается робостью и чинностью. Мужчины втиснуты въ узкіе, до шеи застегнутые сюртуки, женщины—въ броню изъ стали. Глядя на всѣхъ этихъ почтенныхъ тетокъ, вы приходите къ тому заключенію, что красивыхъ женщинъ въ Гамбургѣ тогда вообще не было. Острая рѣзкая кисть еще усугубляетъ впечатлѣніе высоконравственной обывательщины. О художникѣ деревни *Германъ Кауфманъ* говорили, что нѣкоторые его этюды напоминаютъ Милле величіемъ фóрмъ. Однако его картины—жанръ въ худшемъ смыслѣ этого слова. Пейзажисты *Христіанъ Зуръ* и *Христіанъ Моргенштернъ* тоже научи-

лись въ Копенгагенѣ только искусству писать вѣрныя природѣ, но лишенныя интереса картины.

Существовала, конечно, и въ Мюнхенѣ, несмотря на Корнеліуса, школа художниковъ-почвенниковъ. Вы встрѣтите здѣсь пейзажистовъ, совершенно равнодушныхъ къ эстетическимъ теоріямъ. Люди здоровые, влюбленные въ природу, они не считали нужнымъ паломничать въ Италію или отыскивать романтическіе мотивы. Они просто отправлялись лѣтомъ на Тегернзе, въ Берхтесгаденъ, Роттахъ, Партенкирхенъ и Принъ. Здѣсь писали они то, что видѣли: лѣсныя просѣки и водопады, не задаваясь, какъ въ XVII вѣкѣ голландцы, никакими побочными мыслями. Когда вы смотрите на картины *Клейна*, *Вагенбауера*, *Ф. фонъ Кобелля*, *Дорнера* и *Гейнлейна*, вы выносите такое впечатлѣніе, будто въ самомъ дѣлѣ здѣсь никогда не прерывалась голландская традиція. Произведенія ихъ могли бы сойти за картины второстепенныхъ и третьестепенныхъ голландцевъ, если бы тщательность рисунка и болѣе блѣдныя краски не указывали на ихъ принадлежность къ XIX столѣтію.

На ряду съ этими пейзажистами работалъ почтенный *Петеръ Гессъ*, написавшій уже въ 1820 г. свое «Утро въ Партенкирхенѣ». А вслѣдъ за нимъ сдѣлался *Генрихъ Бюркель* главой мюнхенской крестьянской живописи. Картины его не равноцѣнны. Въ публичныхъ коллекціяхъ представлены, главнымъ образомъ, его многофигурныя картины—«Уходъ съ горныхъ пастбищъ», «Тирольская ярмарка», «Возвращеніе съ медвѣжьей охоты,»—картины, отличающіяся нѣсколько вымученной композиціей. На ряду съ такими сценами, скорѣе придуманными, чѣмъ воспринятыми зрѣніемъ, Бюркель писалъ и небольшія картины, отличающіяся удивительной простотой: батраковъ и батрачекъ за полевыми работами, дровосѣковъ въ занесенномъ снѣгомъ лѣсу, охотниковъ, бродящихъ съ ружьемъ за спиной, деревенскія дороги, на которыя съ шумомъ падаетъ дождикъ. Часто онъ устраивался съ своимъ мольбертомъ у самыхъ воротъ Мюнхена, на шоссе, гдѣ въ 30-хъ годахъ царила такая многолюдная и разнообразная жизнь, исчезнувшая вмѣстѣ съ проведеніемъ желѣзныхъ дорогъ. Передъ трактиромъ остановилась телѣга. Кузнецъ подковываетъ лошадей. По пыльной дорогѣ плетется тяжелая фура. Простота и непосредственность темы здѣсь такъ же привлекательны, какъ и пикантный, свѣжій колоритъ. Начавъ автодидактомъ, Бюркель многому научился по находящимся въ галлереѣ въ Шлейсгеймѣ картинамъ Вувермана и Исаака Остаде.

Назовемъ далѣе *Доменико Квальо* и *Михаила Неера*, изображавшихъ виды, въ особенности уличную жизнь стараго Мюнхена. Среди баталистовъ старикъ *Альбрехтъ Адамъ* не ушелъ, правда, дальше раскрашеннаго проспекта, зато *Вильгельмъ фонъ Кобелль* отличается большой смѣлостью кисти. Между тѣмъ, какъ во Франціи батальная живопись получила у Ораса Верне оттѣнокъ театральности, оттѣнокъ ложнаго героизма, Кобелль передаетъ впечатлѣніе, которое вы получите, если во время маневровъ посмотрите въ бинокль на далекій пейзажъ, гдѣ мундиры солдатъ образуютъ красивыя красочныя пятна. Тысяча пестрыхъ подробностей сливается на фонѣ пейзажа въ одно

живописное цѣлое. Кобелль взялся даже за задачу изобразить пеструю сутолоку на ипподромѣ и справился съ ней по-своему недурно, хотя свое окончательное рѣшеніе она могла получить только вмѣстѣ съ воцареніемъ импрессіонистической техники.

Изъ всѣхъ нѣмецкихъ городовъ первой половины XIX вѣка наиболѣе развитой художественной культурой обладала Вѣна. Въ XVIII в. здѣсь жили Ліотаръ, Александръ Roslin и г-жа Виже - Лебренъ. Въ 1814 году здѣсь происходилъ конгрессъ. Въ Вѣну собрались государи и дипломаты всѣхъ націй. Эта интернаціональная картина привлекла художниковъ вродѣ Лоуренса и миніатюриста Исабей. Именно этотъ космополитизмъ пошелъ на пользу австрійскому искусству.

Отчасти подъ вліяніемъ хорошихъ картинъ, которыя писались въ Вѣнѣ иностранцами, отчасти благодаря добросовѣстнымъ штудіямъ въ мастерскихъ художниковъ самыхъ разнообразныхъ странъ поднялись вѣнскіе художники эпохи Biedermeierzeit надъ плоской копіей до высоты художественнаго произведенія, создали они истинное почвенное искусство, а не такое, которое по-диллетантски только разрабатываетъ родные мотивы.

Господствовавшія тогда направленія: классицизмъ и романтизмъ оказали, естественно, вліяніе и на Вѣну. Классицизмъ имѣлъ своего главнаго представителя въ лицѣ *Генриха Фюгера*, бывшаго до 1818 г. директоромъ вѣнской академіи. Хотя онъ изображалъ въ своихъ картинахъ традиціонныя классическія темы—Брута и Цезаря, Агриппину и Германика, Тиресія и Гекубу—надъ ними разлита чисто вѣнская мягкость и привлекательность. Баталистъ *Петеръ Крафтъ* придавалъ современнымъ солдатамъ оттѣнокъ героизма въ духѣ классицизма. Несмотря на всю свою жесткость, его картины однако не плохи.

Австрійскіе художники никогда не отличались такимъ равнодушіемъ къ красочности, какъ сѣверо-нѣмецкіе. Они были слишкомъ чувственными натурами, чтобы видѣть въ живописи продуктъ мозговой дѣятельности. А надъ Вѣной тогда сіяла къ тому же вечерняя заря ancien regime'a. Между тѣмъ, какъ въ другихъ странахъ у власти уже стояла буржуазія, лишенная особыхъ эстетическихъ потребностей, въ Вѣнѣ еще царила аристократическая роскошь. Это особенно бросается въ глаза, когда вы въ Австрійскомъ Музеѣ присмотритесь къ послѣднимъ позднимъ произведеніямъ фарфоровой индустріи. Уже въ 1718 г., восемь лѣтъ послѣ мейсенской фабрики, была основана вѣнская мануфактура, въ 1744 г. перешедшая въ руки государства. Однако только когда директоромъ былъ баронъ Карлъ фонъ Зоргенталь (1789—1805), она достигла своего расцвѣта. Это было время, когда эскизы для фарфоровыхъ издѣлій создавалъ Антонъ Грасси. Но и позже, когда директоромъ былъ Матеусъ Нидермайръ, когда большинство нѣмецкихъ фабрикъ уже закрылось, въ Вѣнѣ возникло еще не мало хорошихъ вещей. Вы получите большое наслажденіе, разсматривая фарфоровыя издѣлія старой Вѣны. Рѣчь идетъ, разумѣется, уже не о капризныхъ линіяхъ Рококо. Это время миновало. Преобладаютъ простыя, прямолинейныя формы въ духѣ господствовавшаго въ концѣ XVIII в. «античнаго» помпеянскаго вкуса. Сосуды покрыты аканѳами

и меандрами. Краски выдержаны въ теплыхъ желтыхъ тонахъ помпеянской стѣнописи. Преобладаютъ краски: мѣдно-красная, свѣтло-желтая и изобрѣтенный въ 1792 г. Іосифомъ Лейтнеромъ кобальтъ. Пользуются симпатіей и позолоченныя плоскости—матовыя или блестящія, а также изобрѣтенное Перломъ или Лейтнеромъ «возвышенное золото». Поскольку рѣчь идетъ о фигурахъ, мѣсто окраски и глазури въ духѣ Рококо заняла неглазурованная бѣлая поверхность. Бисквитный тонъ или бѣлая поверхность должны были напомнить мраморъ греческихъ статуй. Тѣмъ не менѣе классическій аскетизмъ счастливо сочетался въ этихъ вещахъ съ вѣнской граціей и чувственностью.

Къ комнатамъ, уставленнымъ такими изящными фарфоровыми издѣліями, какъ нельзя лучше подходили картины, возникшія въ Вѣнѣ въ эпоху конгресса. Генрихъ Фюгеръ, въ своихъ большихъ картинахъ часто безличный, является однимъ изъ самыхъ изысканныхъ представителей миніатюрной портретной живописи. Кокетливая грація въ духѣ ампира придаетъ всѣмъ его маленькимъ портретамъ обворожительную прелесть. *Лампи* писалъ въ Вѣнѣ, Петербургѣ и Варшавѣ портреты, отличающіеся помпой и блескомъ эпохи барокко. Очень изящно увѣковѣчена австрійская аристократія также на портретахъ *Агриколы* и *Даффингера*.

Слѣдующая глава въ развитіи вѣнской живописи озаглавлена, какъ и всюду: романтизмъ и бюргерство. Молодые назарейцы Фридрихъ Овербекъ, Францъ Пфорръ и Филиппъ Фейтъ учились въ вѣнской Академіи. Здѣсь и столкнулись впервые оба враждебныхъ направленія. Есть однако своя нотка и у австрійскаго романтизма. Благочестиво-религіозное направленіе назарейцевъ нашло одного только представителя въ лицѣ рано умершаго *Іоганна Шеффера фонъ Леонгарташофъ*. Фюрихъ, Штейнле и Швиндъ вращались больше въ свѣтломъ мірѣ старыхъ сказокъ, чѣмъ въ области религіозныхъ темъ. А романтикъ Швиндъ писалъ не только гномовъ и эльфъ, но и моды своей эпохи. Онъ замѣтилъ однажды: если можно написать человѣка, посаженнаго въ желѣзную печь, т.-е. рыцаря въ бронѣ, то съ такимъ же правомъ можно изобразить и мужчину въ сюртукѣ. Многія изъ его наиболѣе изящныхъ картинъ, возникшія преимущественно въ Вѣнѣ, передаютъ въ чудесной непосредственности бытъ эпохи Biedermeierzeit, въ особенности музыкальныя вечеринки.

А по этому пути продолжали итти дальше слѣдующіе художники. Поистинѣ съ благоговѣніемъ изображали они тогдашній костюмъ, отпугивавшій другихъ художниковъ отъ воспроизведенія современной жизни—фраки и цилиндры, кринолины, мантильки и соломенныя шляпы. То были здоровые чувственные люди, не страдавшіе склонностью къ рефлексіи, восхищавшіеся богатой красотой старой вѣнской жизни. А такъ какъ они смотрѣли съ бо́льшимъ любопытствомъ, чѣмъ остальные художники, вообще на жизнь, всегда бывшей источникомъ всякаго артистическаго вдохновенія, они сдѣлали и въ чисто живописномъ отношеніи открытія, предвосхитившія многое изъ того, что было создано въ другихъ мѣстахъ лишь впослѣдствіи.

Наиболѣе геніальнымъ изъ этихъ художниковъ былъ *Вальдмюллеръ*.

Его автопортретъ въ вѣнскомъ музеѣ отличается той молодцоватой элегантностью въ духѣ Гаварни, которую мы нынѣ такъ любимъ. Этотъ господинъ въ сюртукѣ съ широкими фалдами, въ пестромъ жилетѣ и съ широкимъ галстукомъ, какіе теперь опять въ модѣ, былъ и какъ художникъ представителемъ современности. Онъ осуществилъ на практикѣ то, на что Рунге указалъ только теоретически. Наблюденіе воздуха и свѣта—такова была проблема всей его жизни. Раньше на эту черту не обращали вниманія, такъ какъ въ немъ видѣли исключительно жанриста. Старомодное содержаніе его картинъ заставляло забывать о чрезвычайно современной формѣ, въ которую онъ облекалъ это содержаніе. Разумѣется, между нимъ и Мане существуетъ большое различіе въ отношеніи красочности. Вальдмюллеръ еще не видѣлъ, что атмосфера разлагаетъ контуры. Очертанія предметовъ передаются имъ острой кистью и рѣзкимъ рисункомъ. Тѣмъ не менѣе солнечная ясность и свѣтлость его картинъ—исключеніе въ современной ему живописи. Деревенскія дѣти, которыхъ онъ писалъ, часто мигаютъ глазами, какъ будто они стоятъ подъ яркимъ солнцемъ. Вибрація воздуха, солнечный свѣтъ, играющій на свѣтлой зелени луговъ и на сучьяхъ молодыхъ деревьевъ, никогда такъ хорошо не передавались даже въ эпоху импрессіонизма. Удивительно, какъ блестятъ, пылаютъ и мерцаютъ въ лучахъ солнца пестрыя краски одеждъ. Также обворожительна, какъ солнечная свѣтлость, и солнечная радость, разлитая въ его картинахъ.

Вальдмюллеръ—удивительный портретистъ. Въ его портретахъ нѣтъ ничего условнаго. Какъ нѣкогда Гольбейнъ или какъ его современникъ Энгръ, онъ изумительно увѣренно передаетъ характеры изображаемыхъ лицъ.

Мундиры мужчинъ воспроизведены съ такой же дѣловитостью, какъ и пестрые шали и вздувающіяся шелковыя платья дамъ. Раздѣляя эту дѣловитость съ гамбургскими художниками, Вальдмюллеръ отличался отъ нихъ гибкостью кисти, тонкой прелестью красокъ и характерной для вѣнца чувственностью очень своеобразнаго качества. Между тѣмъ, какъ лицомъ къ лицу съ портретами гамбургскихъ художниковъ кажется, будто вся Biedermeierzeit—эпоха господства филистерства, у Вальдмюллера царитъ прелестная—какъ выражается вѣнецъ—Feschigkeit.

Изъ остальныхъ художниковъ ни одинъ не можетъ сравняться изяществомъ кисти съ Вальдмюллеромъ. Но и ихъ жизнерадостная красочность и нѣжная грація производятъ симпатичное впечатлѣніе. Даже налетъ сентиментализма, лежащій на ихъ картинахъ, не портитъ этого впечатлѣнія. Желая дѣйствовать и на сердце зрителя, художники съ тактомъ останавливаются какъ разъ у той черты, гдѣ началась бы назойливо бьющая въ глаза мелодрама. *Дангаузеръ* создавалъ въ такомъ стилѣ картины, напоминающія по сюжету народныя пьесы Раймунда. *Петеръ Фенди* изображалъ милыхъ дѣвушекъ (süsse Mädel) эпохи Biedermeierzeit, а *Францъ Эйбль*—ихъ нѣсколько менѣе милыхъ мамашъ. *Францъ Добяшовскій* заставляетъ молодыхъ людей въ черномъ бархатномъ сюртукѣ и жесткихъ свѣтлосѣрыхъ поярковыхъ шля-

пахъ и молодыхъ дѣвушекъ въ чопорномъ костюмѣ, нашихъ бабушекъ, разыгрывать роль Фауста и Гретхенъ. Слѣдуетъ отмѣтить также тонкія изображенія жизни предмѣстій *Энгерта* и хорошенькія юмористическія сценки изъ солдатской жизни *К. Шиндлера*. Даже первыя картины *Амерлинга*, впавшаго потомъ въ условность, отличаются восхитительной вѣнской ноткой.

Рядомъ съ этой жанровой и портретной живописью развивалась богатая силами пейзажная живопись. *Ф. Гауерманъ* писалъ австрійскіе Альпы съ ихъ пастухами, *Францъ Штейнфельдъ*—Зальцъ-Камеръ-Гутъ и Каринтію, *Іосифъ Гольцеръ*—Карпаты, *Іосифъ Фейдъ*—вѣнскій лѣсъ, а *Іосифъ Гёгеръ*—красивыя деревья Пратера. Эти картины не обратятъ на себя вниманіе занятаго дѣлами человѣка, не обратятъ онѣ на себя вниманіе и того, кто жаждетъ всего сенсаціоннаго. Ибо здѣсь не изображены достопримѣчательности, нѣтъ погони за эффектными настроеніями. Но разъ вы взглянули на эти картины, вы такъ легко отъ нихъ не оторветесь. Проглядывающая въ нихъ нѣжная любовь къ родинѣ невольно привлекаетъ. Вы чувствуете себя хорошо въ обществѣ людей, повѣствующихъ безъ фразъ, просто и сердечно, о томъ, что имъ дорого.

Чтобы, какъ слѣдуетъ, оцѣнить эти картины, необходимо далѣе попытаться пріурочить ихъ къ тогдашнему художественно-промышленному движенію. Если въ эпоху конгресса господствовала аристократическая роскошь, то потомъ она смѣнилась бюргерскимъ уютомъ и бюргерской скромностью. На почетномъ мѣстѣ въ комнатѣ стоитъ на заостренныхъ книзу ножкахъ диванъ съ бѣло-зелено-краснымъ рисункомъ, съ изящными маленькими покрышками. Въ окнѣ красуются герань и другія старомодныя растенія. Чопорно—прямо стоятъ стулья, словно держа рѣчь на тему о томъ, что «порядокъ первая обязанность бюргера».

Въ одномъ углу стоитъ нотный пюпитръ, украшенный золотой лирой, въ другомъ—мѣдная клѣтка, въ которой поетъ канарейка. Пусть эти комнаты, чопорныя и официальныя, говорятъ больше о канцелярской психикѣ строгаго папаши, а своимъ избыткомъ столиковъ и корзиночекъ для шитья, работъ по вышивкѣ или вязанію—о домовитости и степенности дочки, все же это уютный, патріархально-милый мірокъ, куда вы охотно переноситесь изъ суеты современной жизни. А если вы помѣстите мысленно въ эту обстановку картины Дангаузера и Фенди съ ихъ свѣжими красками, ихъ педантической композиціей, ихъ гладкимъ вылощеннымъ письмомъ, то вы почувствуете, что тогда вся жизнь была проникнута единымъ стилемъ, правдиво и точно выражавшимъ духъ эпохи.

Тѣмъ не менѣе было бы не правильно утверждать, какъ это дѣлалось по поводу берлинской выставки германофильствующими литераторами, будто въ эпоху Biedermeierzeit уже существовало великолѣпное почвенное, національно-нѣмецкое искусство, обреченное на смерть благодаря тому, что съ 1850 г. началось изученіе французскихъ художниковъ. Такими дешевыми фразами нельзя рѣшить сложный вопросъ о національной стихіи въ искусствѣ. Указываютъ обычно на

то, что тогда какъ разъ началась эра всемірныхъ выставокъ. Нѣмецкіе художники будто также возымѣли честолюбивую мысль выставить свои произведенія на этихъ международныхъ картинныхъ рынкахъ. А рядомъ съ большими, яркими полотнами французовъ и бельгійцевъ ихъ скромныя, небольшія, простыя картины совершенно терялись. Двое изъ этихъ бельгійскихъ художниковъ оказали, будто бы, гипнотизирующее вліяніе и на нѣмецкихъ художниковъ: «Отреченіе Карла V» Галлэ и «Компромиссъ нидерландскаго дворянства» Бьефа,—двѣ картины, обошедшія въ 1842 г. всѣ нѣмецкіе города. Слабое отраженіе французской исторической живописи, онѣ тѣмъ не менѣе ошеломили будто своей изумительной техникой. Молодое поколѣніе нѣмецкихъ художниковъ не нашло поэтому ничего другого сдѣлать, какъ броситься, очертя голову, въ горшокъ съ красками, приготовленный во Франціи и въ Бельгіи. Такъ началось съ тѣхъ поръ великое паломничество въ Парижъ и въ Брюссель. Только Деларошъ, Конье, Кутюръ, Вапперсъ и Галлэ открыли будто бы молодому поколѣнію тайны красочности, совершенно недоступныя старымъ нѣмецкимъ художникамъ.

Хронологически это построеніе совершенно правильно. Вопросъ только: объясняютъ ли указанные факты начавшійся въ 50-хъ гг. переворотъ въ области стиля, и не былъ ли этотъ послѣдній вызванъ другими гораздо болѣе существенными факторами? Вѣдь уже пѣсня твердитъ о томъ, что ничто не вѣчно подъ луной. Какъ бы ни проявлялась національная стихія въ множествѣ тонкихъ оттѣнковъ, въ искусствѣ отражается не столько національность, сколько эпоха: современный нѣмецъ болѣе похожъ на современнаго японца, чѣмъ на нѣмца эпохи Лютера. Какъ только начинается новая фаза въ исторіи культуры, послѣдняя ставитъ искусству и новыя задачи. Такъ возникаютъ новые стили. Готика и Ренессансъ, барокко и рококо не были измышленіями отдѣльныхъ націй. Эти стили господствовали повсюду. Если они появлялись въ одной странѣ раньше, въ другой—позже, то объясняется это исключительно тѣмъ, что одна страна вступила раньше другой въ тотъ или иной періодъ развитія искусства и обусловленнаго этимъ развитіемъ стиля. Въ этой отсталости, въ этомъ косномъ увлеченіи модой, давно забытой въ другихъ странахъ, и усматривается часто торжество національнаго начала.

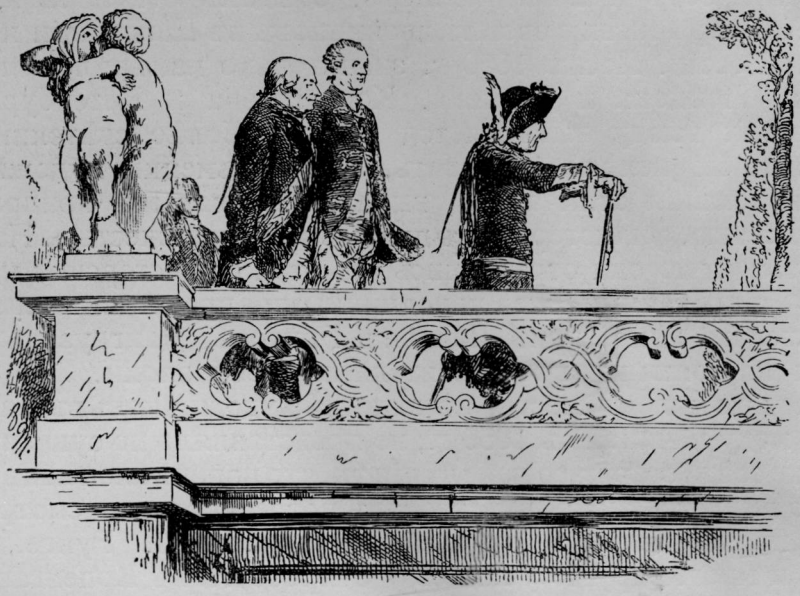
Въ настоящее время мы очень склонны окружать именно Biedermeierzeit такимъ нимбомъ чистаго германизма. Съ улыбкой сквозь слезы смотримъ мы нынѣ на картины Людвига Рихтера, Шпицвега и Газенклевера, такъ какъ звучащій здѣсь тонъ точно исходитъ изъ глубинъ нынѣ совершенно измѣнившейся нѣмецкой души. Возможно, что любовь къ домашнему очагу, къ home, къ наивнымъ семейнымъ радостямъ и полуслезливый, полувеселый кабацкій юморъ свойственны больше германскимъ, чѣмъ романскимъ народамъ. Поэтому художники, какъ Уильки и Коллинзъ, Марстрандъ и Экснеръ, сыграли въ англійскомъ и датскомъ искусствѣ болѣе видную роль, чѣмъ въ французскомъ Буалли и Біаръ. Однако маленькіе городки патріархально-уютные—въ этомъ вся суть—превратились послѣ 1850 г. въ большіе города. Вездѣ поэтому существовали художники Biedermeierzeit.

Фенди, Дангаузеръ и Вальдмюллеръ, Ольдахъ и Генслеръ, старикъ Бегасъ и Крюгеръ имѣли своихъ двойниковъ въ Шотландіи и Испаніи, Америкѣ и Россіи. Послѣ 1850 г. значительно измѣнился видъ Вѣны и Берлина, Лондона и Парижа, Копенгагена и Петербурга. Духъ Biedermeierzeit всюду вытѣсняется поэтому болѣе свѣтскимъ искусствомъ. Было бы нелѣпо требовать, чтобы нѣмецкіе художники слѣдующаго поколѣнія отличались, выражаясь словами Фридриха Шлегеля, наивностью, филистерскимъ духомъ и неуклюжестью. Напротивъ, именно потому, что они отрѣшились отъ этой филистерской наивности, сдѣлались они такими же доподлинными представителями своего болѣе свѣтскаго вѣка, какъ Людвигъ Рихтеръ, Дангаузеръ и Шпицвегъ были настоящими представителями своей эпохи.

Къ тому же паломничество нѣмецкихъ художниковъ въ Парижъ, вошедшее въ моду начиная съ 1850 г., не представляло по существу ничего новаго. Уже среди старшаго поколѣнія тѣ, кто поднимался надъ уровнемъ почтеннаго диллетантизма, чувствовалъ потребность присмотрѣться къ лучшимъ произведеніямъ европейской живописи. Рунге, Каспаръ Фридрихъ и многіе другіе учились у Экерсберга въ Копенгагенѣ. Фюгеръ, Готтлибъ Шикъ, Вахъ и другіе посѣщали мастерскія Давида и Жерара. Вальдмюллеръ получилъ рѣшающія на всю жизнь впечатлѣнія въ Парижѣ. Шпицвегъ зналъ Парижъ такъ же хорошо, какъ Лондонъ и Антверпенъ. Молодое поколѣніе поступало такъ же, какъ и старшее, съ той только разницей, что выбирало себѣ другихъ учителей. И если многіе изъ этихъ художниковъ не могли переварить чужеземнаго вліянія, если, вернувшись на родину, они только хвастали тѣмъ, что имъ съ трудомъ внушили ихъ иностранные учителя, то отъ такихъ слабыхъ безпочвенныхъ талантовъ польза все равно не велика. Даже если бы они повторяли, какъ эпигоны, то, что у Швинда и у Рихтера было отраженіемъ эпохи, они все равно не имѣли бы никакого значенія.

Художникомъ является тотъ, кто пытается со вкусомъ рѣшить новыя задачи, поставленныя вѣкомъ. А такъ какъ нѣкоторые изъ художниковъ молодого поколѣнія справились съ этой задачей съ классическимъ совершенствомъ, то нѣтъ основанія особенно оплакивать конецъ искусства Biedermeierzeit, какъ бы ни были симпатичны созданныя имъ произведенія.

Это искусство не было убито, оно просто умерло, потому что должно было умереть.



МЕНЦЕЛЬ: Фридрихъ Великій.

Германія и Австрія въ періодъ 1850—1880 г.

Три художника идутъ во главѣ новѣйшаго нѣмецкаго искусства. Хотя большую часть жизни они и провели за предѣлами Германіи, они должны быть причислены къ корифеямъ нѣмецкой живописи.

То Анзельмъ Фейербахъ, Гансъ фонъ Марэ (Marées) и Арнольдъ Бёклинъ.

Исторія творчества *Анзельма Фейербаха* была, какъ извѣстно, сплошной цѣпью великихъ плановъ и обманутыхъ надеждъ. Только первая часть его жизни была освѣщена солнцемъ и счастіемъ. Вступая въ жизнь, онъ, казалось, былъ предназначенъ испытать всѣ радости бытія. Онъ вышелъ изъ семьи аристократовъ духа, изъ семьи, въ продолженіе нѣсколькихъ поколѣній подарившей міру людей, отличившихся на самыхъ разнообразныхъ поприщахъ. Мать его, правда, рано умерла, но онъ скоро нашелъ другую въ своей мачехѣ, этой удивительной, духовно столь развитой женщинѣ; когда читаешь о ней, недоумѣваешь, что не она была настоящей его матерью. Когда онъ засыпалъ, то вокругъ него носились фигуры греческихъ боговъ и героевъ. На сонъ грядущій отецъ его, авторъ труда о ватиканскомъ Аполлонѣ, читалъ вслухъ въ подлинникѣ Одиссею, переводя ее на нѣмецкій языкъ «со свойственной ему пластической мягкой манерой». Коллекція гравюръ и гипсовъ, привезенныхъ изъ Италіи этимъ тонкимъ археологомъ, представляла также богатую пищу для воображенія мальчика. Когда

десяти лѣтъ онъ изъявилъ о своемъ желаніи стать художникомъ, никто не противорѣчилъ ему. Ему подарили шляпу à la Рафаэль, а когда онъ исписывалъ свои школьныя тетради рисунками, имъ восторгались, какъ чудомъ-ребенкомъ. «Горя рвеніемъ, объятый мечтой о неизвѣстной цѣли, счастливый въ мірѣ иллюзій, позлащавшихъ до той поры его жизнь», вступилъ онъ въ 1845 г. въ дюссельдорфскую академію.

Всемогущій Шадовъ баловалъ его, какъ ребенка. Жены профессоровъ восхищались маленькимъ ванъ-Дейкомъ. Когда вскорѣ потомъ онъ переселился изъ Дюссельдорфа въ Мюнхенъ, то даже заграницу проникла вѣсть о томъ, что въ городѣ на Изарѣ появился художникъ съ небывалымъ талантомъ. Остроумный и красивый, съ пламенными глазами и черными кудрями, онъ былъ героемъ всѣхъ артистическихъ праздниковъ; танцуя въ костюмѣ Вакха, съ вѣнкомъ дикаго винограда на головѣ, онъ очаровывалъ всѣхъ дамъ. За этимъ первымъ годомъ студенческаго бездѣлія послѣдовала эпоха скитаній, эпоха ученія. Въ 1850 г. онъ работаетъ у Вапперса въ Антверпенѣ, «жизнерадостный и трудолюбивый».

Въ слѣдующемъ году, въ годъ государственнаго переворота, онъ учится въ Парижѣ у Кутюра. Впослѣдствіи онъ гордился, какъ особой заслугой, что онъ первымъ учился у французовъ. Годъ спустя, перебывавъ въ наиболѣе извѣстныхъ мастерскихъ по сю сторону Альпъ, отправился онъ съ Викторомъ Шеффелемъ въ Италію, «объятый чувствомъ блаженства, какое способна испытать только душа юнаго бурнаго художника». Вмѣстѣ бродили они по венеціанскимъ церквамъ, съ изумленіемъ созерцая старыя картины. «Смуглыя Мадонны, сидя въ прекрасныхъ нишахъ, ведутъ возвышенную бесѣду съ окружающими ихъ серьезными мужами и красивыми женщинами. Всегда внизу помѣщены три ангелочка съ скрипками и флейтами. По-моему здѣсь все, что нужно, чтобы красиво жить».

Потомъ они поселились у моря. «Передъ нашими окнами качается множество кораблей. На берегу лежатъ гондолы. Мы садимся. Безшумно выплываетъ и исчезаетъ дворецъ за дворцомъ. Мы въѣзжаемъ въ боковые каналы, узкіе, черные. Здѣсь въ городѣ мертвыхъ хочу я творить живое».

Первыя значительныя картины Фейербаха обязаны въ самомъ дѣлѣ своимъ происхожденіемъ венеціанскимъ впечатлѣніямъ: гуляютъ красавицы-дамы и увѣнчанные лавромъ поэты, а на фонѣ поднимаются журчащіе фонтаны, строгія лавровыя рощи и бѣлыя мраморныя статуи. «Въ Венеціи—писалъ Фейербахъ—показались утренніе сумерки, во Флоренціи занялась заря, а въ Римѣ свершилось чудо, превращеніе души, полное прозрѣніе, откровеніе». Подобно Винкельману, Фейербахъ считалъ началомъ своей сознательной жизни—прибытіе въ Римъ. «Я былъ зачарованъ и не зналъ формулу заклинанія»—писалъ его отецъ, когда 30 годами раньше вступилъ на почву Рима. «Я, Фейербахъ, его сынъ, эту формулу найду». Въ Сикстинской Капеллѣ и въ Станцахъ Ватикана прожилъ онъ счастливые часы въ тихомъ созерцаніи. Цѣлые дни проводитъ онъ въ виллѣ Эсте съ ея могучими кипарисами, журча-

щими водопадами и сверкающими мраморными статуями, торжественно выглядывающими изъ темныхъ аллей лавровыхъ деревьевъ. Въ Тиволи онъ видитъ, какъ женщины и дѣвушки идутъ съ высокими глиняными кувшинами на головѣ—точно образы гомеровской поэзіи.

И вотъ передъ нимъ Нана.

На Via Tritone, на улицѣ, ведущей отъ Площади Барберини къ мастерской Фейербаха, стояла однажды у окна молодая женщина, тридцати съ лишнимъ лѣтъ, высокая, суровая фигура, съ ребенкомъ на рукахъ. Копна черныхъ волосъ обрамляла строгое, серьезное, меланхолическое, чисто римское лицо. Точно съ одной изъ картинъ Себастіано дель Піомбо сошла одна изъ изображенныхъ имъ женщинъ. Въ продолженіе семи лѣтъ эта женщина властвовала надъ жизнью и вдохновеньемъ Фейербаха. Иногда онъ одѣваетъ ее въ греческій костюмъ. «Если бы ты видѣлъ эту высокую, величественную фигуру въ античной одеждѣ. Первый разъ я испуганно отступилъ назадъ: передъ мной словно стояла статуя Фидія». То онъ изображаетъ ее, какъ Мадонну съ младенцемъ на рукахъ, то какъ Сивиллу съ темнымъ вѣнкомъ на головѣ. Подъ вліяніемъ образа Нана Фейербахъ и сталъ усматривать сущность искусства въ стильномъ величіи. Изъ мрака выплываютъ величественныя фигуры, дотолѣ неясно носившіяся передъ его душой, взывая къ нему, чтобы онъ далъ имъ жизнь. Передъ нимъ проносятся Ифигенія и Pietà, Медея и Битва амазонокъ.

Когда эти картины прибыли въ Германію, никто ихъ не понялъ. Подобно тому, какъ Гёте, вернувшись изъ Италіи, съ досадой жаловался, что публика его перестала читать и что его «Ифигенія» никѣмъ не покупается, такъ сдѣлался и Фейербахъ въ Римѣ чужимъ для своихъ соотечественниковъ. Назначеніе его въ 1873 г. профессоромъ вѣнской академіи казалось внѣшнимъ успѣхомъ. Прошла пора матеріальныхъ заботъ, онъ получалъ казенные заказы въ размѣрѣ, о какомъ никогда не мечталъ. Но и на этотъ разъ не оправдались надежды на лучшее будущее. «Около 17 лѣтъ провелъ я въ Римѣ, въ спокойномъ, тихомъ городѣ, особенно благопріятномъ для идеалистическаго творчества, въ одиночествѣ и полной свободѣ, вдали отъ сутолоки современной жизни, съ головой, наполненной образами боговъ и поэтическими комбинаціями. А потомъ вдругъ я очутился въ самомъ пестромъ, въ самомъ оживленномъ изъ всѣхъ современныхъ большихъ городовъ, не въ качествѣ беззаботнаго, наслаждающагося зрителя, а въ качествѣ чиновника, чужого, неопытнаго, одареннаго нетерпѣливымъ, обидчивымъ характеромъ». Фейербахъ надѣялся, что «Битва амазонокъ» доставитъ ему друзей. Когда картина появилась на выставкѣ, она потерпѣла фіаско. Надоѣла ему и его преподавательская дѣятельность. Удручала его и сѣверная зима. Прозябая подъ гнетомъ пасмурныхъ настроеній, онъ, наконецъ, покинулъ Вѣну и поѣхалъ въ 1877 г. въ Венецію. «Концертъ» (въ Берлинской Національной Галлереѣ) былъ его послѣдней картиной. Когда «Гибель титановъ», предназначенная для плафона вѣнской Академіи, прибыла въ Вѣну, художника уже не было въ живыхъ.

Онъ умеръ 4 янв. 1880 г. 50-ти лѣтъ въ Albergo della Luna.

Фейербахъ отличался отъ природы вкусомъ и благородствомъ души—двумя качествами, казалось бы, не исключительными, и однако на самомъ дѣлѣ довольно рѣдкими. Вкусъ его сказался уже въ томъ, что въ Парижѣ онъ учился у Кутюра. Пусть римская оргія Кутюра и была запечатлѣна печатью компромисса, все же она превосходила несоизмѣримо все то, что было создано въ Германіи 40-хъ годовъ. Именно у Кутюра многому научился Фейербахъ, какъ показываетъ его «Гафисъ у колодца». Если бы онъ только передалъ, какъ преподаватель, другимъ усвоенный въ школѣ Кутюра развитой колоризмъ, то и это было бы съ его стороны заслугой. Что Фейербахъ изучалъ не только Кутюра, но и Шассеріо, доказываетъ въ немъ тонкій инстинктъ. Слѣды вліянія «Тепидарія» Шассеріо замѣтны даже и въ «Ифигеніи». Возникшія затѣмъ въ Венеціи картины Фейербаха позволяютъ прослѣдить, какъ съ этими парижскими впечатлѣніями сочетаются старо-венеціанскія. Фейербахъ—нѣмецъ. Картины въ родѣ «Идилліи» (въ галлереѣ Шака), изображающей музицирующаго мальчика и внимающую ему дѣвочку, напоминаютъ Штейнле. Но у Фейербаха нѣмецко-романтическое настроеніе слилось съ благородствомъ старо-венеціанскаго вкуса, а его болѣе позднія картины, возникшія въ Венеціи, не были бы диссонансомъ среди глубокихъ, звучныхъ, торжественныхъ аккордовъ чинквечентистовъ Джіорджіоне, Тиціана и Себастіано дель Піомбо. Когда-то Себастіано отправился изъ Венеціи въ Римъ, промѣнялъ близость Тиціана на близость Микель-Анджело. Тотъ же самый путь прошелъ и Фейербахъ. Не то, чтобы terribilità Микель-Анджело такъ привлекала его. Уже въ Парижѣ онъ прошелъ равнодушно мимо Делакруа, поэта громкаго паѳоса. Такъ и въ Римѣ гигантская сверхчеловѣчность Микель-Анджело, разрѣжавшаяся въ дико-преувеличенныхъ движеніяхъ, оставалась ему внутренне чуждой. Или во всякомъ случаѣ только «Гибель титановъ» носитъ слѣды вліянія въ этомъ смыслѣ Микель-Анджело. Вопреки своей фамиліи Фейербахъ не былъ огненнымъ потокомъ. Его сущностью была та gravità riposata, классическимъ представителемъ которой былъ въ XVI в. Тиціанъ.

Тѣмъ большее впечатлѣніе произвели на него краски Микель-Анджело. Если его первыя, писанныя въ Парижѣ, картины были пышны, а болѣе позднія, возникшія въ Венеціи, торжественны и звучны, то теперь онъ выдерживаетъ ихъ въ сѣрыхъ тонахъ стараго мрамора. Только небольшое пятно строгаго голубого или темно-краснаго и бѣлаго цвѣта оживляетъ своей красочностью сѣрую гармонію. Именно эта колористическая сдержанность, не имѣющая ничего общаго съ равнодушіемъ Корнеліуса къ краскамъ, являющаяся—какъ вы ясно чувствуете—плодомъ сознательнаго отношенія художника, прошедшаго хорошую школу колоризма и весьма чувствительнаго къ краскамъ, сообщаетъ его произведеніямъ ихъ строгую и вмѣстѣ за душу хватающую красоту. Фейербахъ производитъ впечатлѣніе классика XVI вѣка, по ошибкѣ зашедшаго въ XIX столѣтіе. Никогда не дѣлалъ онъ уступокъ вкусу времени, болѣе всего дорожившему театральной композиціей. Сдержанность, благородство, ненадуманная возвышенность, спокойное величіе—таковъ характеръ всѣхъ его твореній.

Классично спокойное величіе линій и одеждъ. Въ духѣ классицизма лишаетъ онъ всегда мимику всего рѣзкаго, крикливаго. Классичны—строгая серьезность, естественное благородство позъ и жестовъ. Съ классиками онъ раздѣляетъ и умѣніе игнорировать все мелочное, анекдотическое въ формѣ, умѣніе передавать только мощный, въ себѣ замкнутый силуэтъ. А сѣрый тонъ, не соединенный, какъ у Микель-Анджело, съ могучими движеніями, являющійся лишь какъ бы одѣяніемъ для отдающихся своимъ думамъ фигуръ, вноситъ во все черту современной меланхоліи. Вы чувствуете: старое классическое искусство было жизненно потому, что въ немъ билась живая кровь эпохи. Фейербахъ, напротивъ, стоявшій одиноко среди эпохи, абсолютно неспособной создать классическое искусство, производитъ впечатлѣніе царя тѣней.

Въ царствѣ его искусства нѣтъ радости, нѣтъ солнца. Его образы—видѣнія, вызванныя волшебникомъ изъ великаго аида чинквеченто. Если именно нѣмцу удалось вызвать изъ прошлаго эти призраки, то это все же одинъ изъ любопытнѣйшихъ фактовъ новѣйшей исторіи искусства.

Еще трагичнѣе сложилась судьба *Ганса фонъ Марэ*, такъ какъ цѣль, которую онъ себѣ поставилъ, была еще болѣе высокой. Проникнутый духомъ чинквеченто, Фейербахъ пытался въ XIX вѣкѣ создать искусство классическое. Марэ, въ свою очередь, вбилъ себѣ въ голову вернуться къ эпохѣ, когда живопись, сросшись съ стѣной, составляла еще часть единаго архитектоническаго искусства, онъ—дитя эпохи, благопріятной только для живописи станковой.

Марэ былъ художникъ съ огромнымъ умѣніемъ. Нѣкоторыя изъ его раннихъ станковыхъ картинъ, какъ напр. «Купаніе лошадей» (1864), принадлежатъ съ ихъ чисто голландской красотой тоновъ къ лучшимъ нѣмецкимъ произведеніямъ. Его темно-красный и фіолетово-сѣрый тона отличаются удивительной красотой. Нѣкоторые изъ его портретовъ напоминаютъ лучшее, что есть въ живописи, Рембрандта и Веласкеса. Въ такихъ картинахъ, какъ св. Губертъ, св. Мартинъ и св. Георгій, съ живописной красотой соединяется еще удивительное пониманіе суггестивной силы простыхъ, торжественныхъ линій. Этотъ двойной талантъ, которымъ онъ былъ надѣленъ, талантъ живописца и талантъ архитектора, сдѣлался потомъ, повидимому, для него даромъ гибельнымъ. Писать хорошія станковыя картины казалось ему дѣломъ, не стоющимъ вниманія. Неподвижныя стѣны—вотъ что ему было нужно. Его цѣлью было выражать великія формальныя идеи въ монументальныхъ стѣнныхъ декораціяхъ. Первоначально онъ мастерски копировалъ природу. Потомъ онъ задался мыслью поставить рядомъ съ природой новый имъ самимъ сотворенный міръ. Сводя многообразіе явленій къ основнымъ типамъ, выкристаллизовывая изъ того, что намъ въ жизни кажется красивымъ, самую квинтессенцію, Марэ думалъ дойти до первоисточника красоты. Однажды у него въ самомъ дѣлѣ явилась возможность стать лицомъ къ лицу съ стѣной. Проводя лѣто въ Неаполѣ, онъ расписалъ фресками библіотечную залу зоологической станціи. Хотя эти фрески и далеко превосходили все созданное

въ XIX вѣкѣ чисто иллюстративной нѣмецкой декоративной живописью, самъ онъ видѣлъ въ нихъ только слабое и неудачное произведеніе. Онъ мечталъ объ еще большемъ упрощеніи архитектоники, сведенной къ чистой закономѣрности. Французъ Пювисъ де Шаваннъ, начавшій почти одновременно съ Марэ свою дѣятельность, ставившій себѣ, хотя и менѣе послѣдовательно, аналогичную задачу, избѣжалъ благодаря тому, что, какъ практикъ, долженъ былъ справляться съ реальными проблемами, опасности впасть въ математическую отвлеченность. У нѣмецкаго художника, напротивъ, больше уже не было возможности для практическаго рѣшенія своей идеи. Онъ работалъ для воображаемыхъ дворцовъ. Въ картинахъ онъ изображалъ то, что хотѣлъ, но не могъ сказать въ фрескахъ. Картины его были задуманы, какъ украшенія для архитектурныхъ сооруженій. А этихъ послѣднихъ не было. Производили ли онѣ надлежащее впечатлѣніе? Лишенный возможности испытать ихъ дѣйствіе въ соотвѣтствующей обстановкѣ, Марэ могъ опираться для рѣшенія этого вопроса только на свои замыслы и на свои станковыя картины. А всегда будетъ налицо нѣкоторый диссонансъ между тѣмъ, къ чему художникъ стремился, и тѣмъ, чего онъ достигъ. Взоръ Марэ затуманился. Онъ то и дѣло исправлялъ и передѣлывалъ, нагромождалъ другъ на друга краски и слои лака, разрушая то, что раньше было гораздо лучше. А результатомъ были тѣ картины, которыя его пріятель Конрадъ Фидлеръ принесъ въ даръ Шлейсгеймской Галлереѣ—жалкія развалины, страшные документы, свидѣтельствующіе объ умственномъ состояніи человѣка, забывшаго среди вѣчныхъ поисковъ о ихъ цѣли.

Было бы однако несправедливо, если бы мы восхваляли въ Марэ только серьезность и возвышенность его стремленій. Ибо даже то, что онъ создалъ, невыразимо прекрасно, несмотря на свою фрагментарность, несмотря на имъ же самимъ продѣланную разрушительную работу.

Почти все XIX столѣтіе не понимало сущности декоративной живописи. Увеличенныя олеографіи съ изображеніемъ историческихъ и жанровыхъ эпизодовъ развѣшивались на стѣнахъ въ видѣ гигантскихъ виньетокъ. Марэ первымъ пытался снова превратить стѣнную картину въ элементъ архитектоническаго искусства. Единственное назначеніе картинъ должно было заключаться, по его мнѣнію, въ томъ, чтобы онѣ наполняли пространство гармоніей формъ и красокъ. Вмѣсто предметнаго содержанія у него имѣется только формальное. Нагіе люди отдыхаютъ подъ тѣнью деревьевъ на зеленой травѣ. Юноша смотритъ на свое отраженіе въ источникѣ, другой срываетъ плодъ, третій нагибается, чтобы схватить упавшій плодъ. Красота его картинъ обусловлена исключительно контрастомъ между горизонтальными и вертикальными линіями, между стоящими, лежащими и наклоняющимися фигурами. А обнаруживающееся въ композиціи чувство стиля, чувство монументальной простоты нѣчто совершенно исключительное въ живописи XIX вѣка. Удивительно умѣніе художника гармонически сочетать линіи пейзажа и линіи фигуръ. Удивительно его умѣніе располагать краски сообразно очень тонкому декоративному принципу.

Подобно тому, какъ въ музыкальной композиціи каждый тонъ подчиненъ опредѣленной системѣ мелодіи, такъ у Марэ всѣ частности не болѣе, какъ элементы ясно продуманной симфоніи линій. Германія могла бы имѣть въ немъ художника еще болѣе крупнаго, чѣмъ былъ Пювисъ де Шаваннъ, величайшаго монументалиста XIX вѣка. Тотъ фактъ, что творчество Марэ осталось простымъ предложеніемъ, не нашедшимъ спроса, является въ исторіи нѣмецкаго искусства, представляющей, какъ извѣстно, въ значительной степени исторію неиспользованныхъ возможностей, быть можетъ, эпизодомъ наиболѣе печальнымъ.

Рядомъ съ Фейербахомъ и Марэ, творчество которыхъ опредѣлялось вопросами стиля, *Арнольдъ Бёклинъ* является разсказчикомъ. Такъ какъ равнодушіе, съ которымъ первоначально отнеслась публика и къ нему, подъ конецъ его жизни уступило мѣсто безмѣрной переоцѣнкѣ, то нѣкоторыя критическія сомнѣнія по отношенію къ нему вообще основательны. Культъ Бёклина начался въ 90-хъ годахъ прошлаго столѣтія, когда уже отшумѣли великія битвы импрессіонизма. Послѣ того, какъ въ продолженіе цѣлаго десятилѣтія въ картинахъ воспроизводилась только жизнь, жизнь реальная, какъ она есть, возникъ спросъ на поэтовъ и фантастовъ. Люди хотѣли унестись въ царство исчезнувшей красоты, погрузиться въ чувства, испытанныя прошедшими эпохами, созерцать картины, которыя внесли бы въ нашъ міръ, лишенный боговъ, настроеніе сказки. Въ Англіи увлекаются нездоровой лирикой Данте Габріэля Россетти, анемичной элегичностью Бёрнъ-Джонса, философскими шарадами Уоттса. Даже во Франціи, отличающейся вообще такимъ яснымъ умомъ, интересъ эстетическихъ кружковъ обращается къ старомодной преціозной живописи Гюстава Моро.

Въ Германіи это движеніе выразилось въ томъ, что Арнольдъ Бёклинъ былъ провозглашенъ королемъ новой эры въ искусствѣ. Въ этомъ была ошибка. Бёклинъ отнюдь не былъ представителемъ новаго искусства и никакъ не могъ имъ сдѣлаться. Какъ ни прекрасны иногда его картины съ своими рѣзко противоположными красками, онъ все же, какъ колористъ, не стоялъ на высотѣ жизни. Слѣдуя сначала за колористическимъ движеніемъ XIX вѣка, Бёклинъ потомъ отступилъ назадъ къ итальянскому кватроченто. А между этой эпохой и нами стоятъ Веласкесъ и ванъ-деръ-Мееръ изъ Дельфта, художники Рококо и импрессіонисты. Они утончили наше пониманіе оттѣнковъ, которыхъ упоенные красками взоры художниковъ эпохи Боттичелли еще не замѣчали. Послѣдовать вслѣдъ за колористомъ Бёклинымъ, картины котораго отличаются, несомнѣнно, обворожительной, однако скорѣе примитивной, чѣмъ современной красотой, значило бы отказаться отъ результатовъ вѣкового развитія. Во-вторыхъ: содержаніе произведеній Бёклина тоже не выросло изъ почвы нашего времени. Насъ охватываетъ удивленіе, что въ вѣкъ пароходовъ и желѣзныхъ дорогъ, телеграфовъ и автомобилей могъ найтись художникъ, для котораго природа была мѣстомъ пребыванія эллинскихъ боговъ. Міросозерцаніе, породившее образы греческой миѳологіи, давно отжило.

А. Фейербахъ: *Медея.*

Такъ какъ жизнеспособное искусство можетъ быть только отраженіемъ атмосферы вѣка, то было, разумѣется, неправильно, если цѣлый рядъ молодыхъ художниковъ принялся вдругъ творить искусство фантастическое. Эти сомнѣнія относительно Бёклина, какъ главы школы, привели затѣмъ къ тому, что оцѣнка его искусства была подвергнута коренному пересмотру. Пришлось констатировать, что публика, такъ высоко цѣнившая его въ послѣдніе годы его жизни, исходила отъ содержанія его картинъ, а не изъ художественныхъ соображеній. Пришлось подчеркнуть, что рядомъ съ хорошими произведеніями Бёклинъ создалъ и много плохого и что даже его лучшимъ картинамъ присущъ элементъ иллюстративности, производящей нѣсколько вульгарное впечатлѣніе, если вспомнить благородную сдержанность Фейербаха и Марэ по отношенію къ повѣствовательнымъ темамъ.

Тѣмъ не менѣе значеніе Арнольда Бёклина весьма велико. Было бы признакомъ снобизма, если бы мы изъ чувства протеста противъ вкусовъ публики закрыли глаза на богатую красоту, заключенную въ твореніяхъ этого художника.

Бёклинъ выступилъ, какъ и Фейербахъ, въ 50-хъ годахъ. Онъ родился въ 1827 году въ Базелѣ, въ городѣ благоразумномъ и трезвомъ. Отецъ его былъ зажиточный торговецъ шелкомъ. Бёклинъ учился въ С. Альбанской гимназіи и бралъ уроки рисованія у нѣкоего Кельтенборна. Иногда, когда въ Базель пріѣзжаютъ иностранцы и для нихъ открываются двери библіотеки, гдѣ находились тогда картины Гольбейна и Грюневальда, онъ врывается вмѣстѣ съ ними въ комнату. Много времени онъ проводитъ на вольномъ воздухѣ, среди дикой горной природы, окружающей городъ. Здѣсь 16-ти лѣтъ онъ пишетъ свою первую картину: горное ущелье съ пѣнящимся водопадомъ и мрачными елями. Однако благоразумный отецъ ни за что не хочетъ позволить сыну стать художникомъ. Только по настоянію Вильгельма Вакернагеля, его учителя въ гимназіи, родители соглашаются, наконецъ, въ видѣ пробы послать сына къ тому художнику, который тогда воплощалъ собой швейцарское искусство, къ Каламу въ Женеву.

Началось время безпокойныхъ скитаній. Каламъ оказываетъ ему такъ же мало помощи, какъ потомъ Ширмеръ въ Дюссельдорфѣ. Въ Антверпенѣ въ Академіи онъ рисуетъ нагія тѣла, въ Брюсселѣ изучаетъ старыхъ нидерландцевъ и пріѣзжаетъ въ Парижъ какъ разъ въ самый разгаръ революціи. Передъ его окнами разстрѣливаютъ рабочихъ. Онъ самъ стоитъ въ одинъ прекрасный день, самъ не понимая, какъ это случилось, съ саблей въ рукѣ въ одной изъ пышныхъ залъ королевскаго дворца. Онъ захватываетъ, какъ добычу, меню Луи-Филиппа, тогда какъ ему самому ѣсть нечего. Отецъ потерпѣлъ банкротство благодаря политической неурядицѣ. Еще нѣкоторое время сынъ остается въ Парижѣ, скудно существуя на плату, получаемую за изготовляемыя имъ для анатомическихъ учебниковъ иллюстраціи. Въ 1849 году осенью онъ возвращается въ Базель, отбываетъ воинскую повинность и 22-хъ лѣтъ пріѣзжаетъ въ страну, ставшую его духовной родиной—въ Италію.

Самъ Бёклинъ любилъ впослѣдствіи вспоминать о томъ мартовскомъ днѣ 1850 года, когда онъ въѣхалъ съ нѣсколькими гульденами въ карманѣ, сидя въ почтовой каретѣ, въ Римъ черезъ Porta dei Cavalieri и увидѣлъ озаренныя луннымъ сіяніемъ колоннады площади св. Петра. Слѣдовало бы ожидать, что онъ будетъ теперь повѣствовать обо всемъ томъ великомъ, что воспринялъ въ себя: о рощахъ, гротахъ и развалившихся акведукахъ, о статуяхъ боговъ и о строго-возвышенной природѣ Кампаньи. Однако всѣ эти впечатлѣнія остались пока-что лишь нагроможденными въ магазинѣ его памяти. Писалъ онъ только дешевые виды для продавцовъ картинъ на Корсо: небольшія вещицы, напоминающія скорѣе Ширмера, чѣмъ будущаго Бёклина. Только одна изъ этихъ картинъ является документомъ: она изображаетъ, какъ онъ гуляетъ съ своей молодой женой по парку виллы. Въ дождливый февральскій день 1857 года онъ покидаетъ вѣчный городъ, сидя на козлахъ рядомъ съ кучеромъ, держа на рукахъ ребенка. Бёклинъ поселился въ Мюнхенѣ и выставилъ здѣсь въ 1857 году въ Kunstverein'ѣ своего «Пана въ камышахъ». Имя его было совершенно неизвѣстно. По наведеннымъ справкамъ оказалось, что художникъ прибылъ безъ всякихъ средствъ и заболѣлъ, какъ и его двое дѣтей, тифомъ. Данныя эти возбудили состраданіе къ нему. Пинакотека пріобрѣла «Пана». Помогъ дальше и случай. Карлъ Александръ Веймарскій мечталъ стать вторымъ Карломъ Августомъ. А такъ какъ послѣ Шиллера и Гёте на литературномъ поприщѣ ничего нельзя было сдѣлать, то былъ приглашенъ Листъ и была основана Художественная Академія. Бёклинъ былъ назначенъ профессоромъ. Нужда миновала. Освобожденный отъ необходимости писать ради куска хлѣба, онъ приступилъ къ воспроизведенію на полотнѣ нѣкоторыхъ изъ своихъ римскихъ воспоминаній. Въ 1860 году возникла картина «Панъ, пугающій пастуха», картина, пріобрѣтенная по совѣту Гейзе графомъ Шакомъ. Однако, когда потускнѣли римскія воспоминанія, ему уже не сидѣлось въ Веймарѣ. Снова потянуло его въ Римъ. Заказы графа Шака обезпечили его на ближайшее будущее.

Это второе пребываніе въ Римѣ (1862—1866), о которомъ хорошо освѣдомляютъ какъ дневникъ Шика, такъ и воспоминанія Кнопфа, имѣло, повидимому, рѣшающее значеніе для Бёклина. Шикъ очень мило разсказываетъ объ ихъ экскурсіяхъ въ окрестности: въ сабинскія горы, въ Кампанью, въ дикія ущелья Тиволи. Раскрылось передъ Бёклинымъ не только величіе римскаго пейзажа. Познакомился онъ и съ чувственно-жаркой красотой юга. Онъ видѣлъ неаполитанскій заливъ съ его чудесными красками, Капри, Салерно и Пестумъ, этотъ уголокъ античнаго міра, уцѣлѣвшій въ Помпеѣ. Тѣмъ не менѣе въ большинствѣ картинъ, написанныхъ имъ для гр. Шака, онъ является еще настоящимъ романтикомъ. «По дорогѣ въ Эммаусъ», «Отшельникъ», «Весенняя пѣсня», «Смерть въ лѣсу», «Ущеліе драконовъ» и «Убійца, преслѣдуемый фуріями»—всѣ эти картины хранятъ еще слѣды вліянія Ширмера, Штейнле, Швинда, а также жившаго въ Римѣ Франца Дребера, а отчасти Шассеріо. Только постепенно романтическій элементъ уступаетъ мѣсто классическому письму. Картина «Жалоба па-

стуха» доказываетъ, что Бёклинъ читалъ Катулла и побывалъ въ Помпеѣ. Картины его населяются теперь образами греческой миѳологіи, тритонами и нереидами, гиппокампами и наядами. Бёклинъ пишетъ теперь Афродиту Анадюомену и ловящихъ рыбу фавновъ, морскаго змія и кентавровъ, вступившихъ на пустынной скалѣ другъ съ другомъ въ борьбу, какъ дикіе стихійные духи.

Потомъ сцена мѣняется.

Вѣетъ легкій майскій вѣтерокъ. Поютъ птицы. Панъ играетъ на свирѣли. Дріады выходятъ изъ чащи лѣса. Въ воздухѣ трепещутъ ольхи, свѣтлыя березки и молодыя серебристые тополя. Журчатъ фонтаны, окруженные стройнымъ лавромъ. Пляшутъ увѣнчанныя цвѣтами дѣвушки, звенятъ ручейки, на голубыхъ, какъ лазурь, волнахъ качаются лебеди. Цвѣтутъ крокусы, нарциссы, анемоны, сирень, гіацинты и ландыши. Коверъ луга затканъ, словно блестящимъ орнаментомъ, фіалками, баранчиками и примулами. Вокругъ бѣлыхъ виллъ мечтательно стоятъ изгороди изъ розоваго олеандра.

Въ 1874 году Бёклинъ отправился во Флоренцію. Надъ такими картинами, какъ «Флора, идущая по лугу, разбрасывая цвѣты», «Нимфа источника», «Три возраста», «Пришествіе весны» и «Поля блаженныхъ», разлита цѣломудренная прелесть, мечтательно-весеннее настроеніе долины Арно. Флоренція однако не только городъ весны, городъ всходовъ и почекъ. Изъ почвы вырываются здѣсь вздохи античнаго міра, тоскующая жалоба первобытной Этруріи. Рядомъ съ весенними картинами стоятъ поэтому элегіи Бёклина. Тянутся пустынныя песчанныя равнины. Надъ мрачными могилами склоняются обвитые плющемъ буки, старые дубы и черные кипарисы. Тихо шуршитъ въ увядшихъ листьяхъ осенній вѣтеръ. Дикій виноградъ вьется темно-красной гирляндой вдоль развалинъ стѣны. Передъ старыми статуями боговъ падаютъ съ благоговѣніемъ на колѣни воины. Кости и черепа покрываютъ глинистую почву, по которой ѣдетъ на тяжело дышащемъ ворономъ конѣ искатель приключеній. Надъ распадающимися скалами распростерто зловѣщее небо. Не слышно ни зова птицъ, ни голоса человѣка. Изъ темной воды поднимается пустынный островъ, окаймленный кипарисами. Въ скалѣ высѣчены могилы, и призрачная ладья приближается еле слышно къ вратамъ смерти. Если одновременно съ «Островомъ усопшихъ» Бёклинъ написалъ и «Игру волнъ», эту каннибальскую картину, искрящуюся такимъ божественнымъ смѣхомъ, то это доказываетъ только широту его художественнаго діапазона.

Короткое пребываніе на родинѣ прервало затѣмъ его флорентійскую дѣятельность. Въ 1885 году Бёклинъ поселился въ Готтингенѣ подъ Цюрихомъ, гдѣ жилъ юмористъ-ворчунъ Готтфридъ Келлеръ. Изъ окна мастерской открывался видъ на мрачные еловые лѣса. Такъ еще разъ ворвалась въ его творчество лѣсная фантастика. Главнымъ произведеніемъ этой эпохи была картина «Молчаніе въ лѣсу»,—волосатый единорогъ, выходящій изъ чащи и глазѣющій, понюхивая воздухъ, на солнечный свѣтъ. Приближалась и старость, некрасивая старость. И вотъ онъ пишетъ «Vita somnium breve»—усталый старикъ

смотритъ съ высоты горы въ долину прошлаго; «Возвращеніе»—человѣкъ покинулъ родину молодцомъ-ландскнехтомъ и возвращается съ сѣдой головой, съ разбитыми надеждами; и «Бесѣдку»—въ тихомъ саду, гдѣ растутъ гіацинты и тюльпаны, сидятъ, прижавшись другъ къ другу, погрузившись въ раздумье, старикъ и старуха.

Въ 1890 году Бёклина разбилъ параличъ. Онъ отправился лѣчиться на морскія купанья въ Санъ Теренцо въ заливѣ Спеція. Съ той поры Италія уже не отпускала его. У Санъ Доменико, у подошвы Фіезоле, гдѣ когда-то молился фра Джіованни, создалъ онъ себѣ въ 1895 году артистическій уголокъ, производившій въ городѣ Савонаролы впечатлѣніе гранитнаго оплота античнаго міра. Изъ-за пиній, тополей и кипарисовъ выглядывала бѣлая вилла. Гирлянды розъ обвивали террасу. Дорога къ ней лежала мимо античныхъ бюстовъ и мраморныхъ рельефовъ. Здѣсь жилъ онъ, какъ гомеровскій патріархъ. Художникъ, котораго когда-то такъ бранили, сдѣлался геніемъ искусства. Еще нѣсколько картинъ создалъ онъ: «Venus Genetrix», «Войну», «Ночь». Печальное произвели онѣ впечатлѣніе. А еще печальнѣе были произведенія художника, появившіяся на рынкѣ послѣ его смерти. Эти малоцѣнныя вещи, извлеченныя на свѣтъ Божій изъ коммерческихъ соображеній, готовили серьезное испытаніе увлеченію Бёклинымъ, и было вполнѣ логично, что дифирамбы, посвящавшіеся ему раньше, смѣнились затѣмъ уничтожающей критикой Мейеръ-Грефе. Нынѣ мы пережили уже и эту другую крайность. Мы знаемъ, что, какъ художникъ, Бёклинъ имѣлъ свои недостатки. Воображеніе его уже не побуждаетъ насъ отвести ему въ исторіи искусства болѣе высокое мѣсто, нежели другимъ, превосходившимъ его въ живописномъ отношеніи. Тѣмъ не менѣе пластическая сила, съ какой онъ воплощалъ свои идеи,—явленіе выдающееся въ современномъ искусствѣ. Когда вы смотрите на произведенія другихъ художниковъ, пытавшихся въ XIX вѣкѣ быть эллинами, вы выносите такое впечатлѣніе, что они извлекали элементы своихъ произведеній изъ стараго искусства. Образы Бёклина, напротивъ, отличаются той современностью, которую Гёте считалъ признакомъ всѣхъ истинныхъ художественныхъ произведеній. Фавновъ и фавнисокъ, кентавровъ и наядъ онъ писалъ съ такой натуралистической силой, какъ будто они позировали ему.

Рядомъ съ реальнымъ міромъ Бёклинъ создалъ другой, гдѣ живутъ иныя существа и свѣтятъ иныя звѣзды, міръ столь же истинный и органическій, какъ земной.

Разсмотрѣвъ художниковъ, шедшихъ одинокой тропой, мы можемъ перейти къ художникамъ, писавшимъ то, что требовала въ серединѣ столѣтія мода.

Германія вышла тогда за черту Biedermeierzeit. Жизнь получала все болѣе отпечатокъ отъ большого города. Если вы сравните портреты, писанные Крюгеромъ и Вальдмюллеромъ съ тѣми, которые теперь писались *Густавомъ Рихтеромъ* въ Берлинѣ или *Генрихомъ Ангели*

въ Вѣнѣ, то вамъ станетъ яснымъ, что на сцену выступило новое поколѣніе людей. Семейственность уступила мѣсто показному блеску. Звѣриныя шкуры и плюшевыя портьеры напоминаютъ о томъ, что эти портреты предназначались для салона, гдѣ блеститъ cuivre и лежатъ на столикахъ классики въ роскошныхъ изданіяхъ. Къ этой чертѣ должно было вообще приспособиться искусство. Мелочная, педантическая живопись эпохи Biedermeierzeit уже не удовлетворяла. Блескъ вытѣснялъ уютъ. Картины должны были ослѣплять эффектной внѣшностью, подобно нарядным дворцамъ, вытѣснявшимъ скромные домики мѣщанскаго періода. Сказывался и расчетъ на учащавшіяся выставки. Между тѣмъ, какъ художники эпохи Biedermeierzeit работали главнымъ образомъ для частныхъ квартиръ, теперь они хотѣли создавать картины, способныя на выставкахъ привлечь вниманіе толпы, картины, которыя, быть можетъ, будутъ пріобрѣтены музеями. Эти соображенія вліяли какъ на темы, такъ и на размѣръ и колоритъ картинъ. Необходимо было выбирать сюжеты, бившіе по нервамъ и чувствамъ занятаго, блэзированнаго посѣтителя выставокъ. Чтобы картина бросилась въ глаза, надо было небольшой форматъ замѣнить крупнымъ. А въ особенности краски, ранѣе скромныя, должны были стать эффектными, пышными и кричащими.

Этотъ переворотъ во вкусахъ произошелъ тогда съ необычайной быстротой.

Въ особенности *Карлъ Пилоти* изъ Мюнхена содѣйствовалъ и какъ художникъ и какъ преподаватель тому, что весь характеръ нѣмецкой живописи сразу сталъ инымъ. Въ 1852 году онъ учился въ Парижѣ у Деларош и въ Антверпенѣ у Галлэ. Когда въ 1855 году онъ выставилъ свою картину «Сени у трупа Валленштейна», въ ней усмотрѣли осуществленіе всего того, чѣмъ 13 годами раньше такъ восхищались въ картинахъ Галлэ и Бьефа. Художники приходили въ восторгъ отъ того, какъ былъ написанъ утренній свѣтъ, падающій въ страшную комнату, гдѣ лежитъ убитый, какъ переливали разными оттѣнками, сливаясь, одежды и шелковыя занавѣски, а обыватели философствовали вмѣстѣ съ глубокомысленнымъ астрологомъ на тему о героическомъ величіи и судьбахъ міра. Пилоти сразу былъ провозглашенъ первымъ нѣмецкимъ художникомъ. Въ немъ воплощалось будущее. Онъ былъ тѣмъ вождемъ, на котораго были обращены взоры мюнхенской молодежи. Изъ его школы и вышелъ художникъ, воплощающій собой апогей этого направленія, питавшагося французско-бельгійскимъ колоризмомъ. Въ тотъ самый годъ, когда умеръ Корнеліусъ, обошла весь міръ «Чума во Флоренціи». Корнеліусъ заявилъ, что кисть—гибель для художника, послѣ чего король Людовикъ Баварскій далъ ему отставку со словами: «Художникъ обязанъ быть художникомъ». Здѣсь, въ картинѣ «Чума во Флоренціи», краски стали главнымъ, звучали, какъ шумный оркестръ.

Гансъ Макартъ! Нынѣ мы пожимаемъ плечами при этомъ имени. Было подчеркнуто, какимъ маленькимъ онъ кажется рядомъ съ великими старыми художниками или рядомъ съ Делакруа. Было указано на недостатки его рисунка, на поверхностность его картинъ. И это

вполнѣ справедливо. Въ сравненіи съ старыми художниками или съ Делакруа Макартъ былъ только ремесленникомъ. И даже не изъ солидныхъ. Онъ не заботился о раціональныхъ пріемахъ, о прочности своихъ произведеній. Свою цѣль онъ считалъ достигнутой, если на мгновеніе все сверкало, блистало, пылало и искрилось. Почти все, имъ созданное, стало нынѣ развалиной. Темно-красный пурпуръ, блестящій коричневый и сочный зеленый тона—все это нынѣ мертво и черно. Какъ метеоръ, блеснулъ онъ и, какъ метеоръ, также быстро погрузился онъ снова во мракъ.

Тѣмъ не менѣе нельзя отрицать, что Макартъ былъ классикомъ цѣлой эпохи. До-мартовская Вѣна тогда какъ разъ готовилась превратиться изъ старой въ новую Вѣну (Neu-Wien). Любовь къ мѣщанскому уюту смѣнялась увлеченіемъ буржуазной пышностью. Возникли Ринги со всѣми ихъ зданіями. Былъ спросъ на легко творящихъ декораторовъ, способныхъ разукрасить внутренность этихъ новыхъ дворцовъ.

Эту роль могли, конечно, исполнить *Карлъ Раль* и *Гансъ Канонъ*, ловко подражавшіе старымъ венеціанцамъ и фламандцамъ. Но болѣе другихъ принадлежалъ Гансъ Макартъ къ числу тѣхъ удачниковъ, которые родятся во́-время. Онъ далъ вѣнцамъ то, чего они хотѣли. Не только, впрочемъ, вѣнскій характеръ его живописи былъ причиной его быстрой побѣды, а также то обстоятельство, что онъ исходилъ отъ уже созданной и санкціонированной эстетики. Веронезе и Рубенсъ, поэты праздничнаго Ренессанса, были тѣми герольдами, которые предуготовили ему путь, тѣми классиками, которые создали его славу еще задолго до того времени, когда онъ самъ сталъ писать. Такъ могла его дѣятельность стать одной изъ своеобразнѣйшихъ главъ культурной исторіи Вѣны. Не было во всей исторіи XIX вѣка другого такого случая, чтобы художникъ въ такой степени былъ властителемъ своей эпохи, въ такой степени налагалъ на нее печать своей личности. Стали возводить зданія въ стилѣ Макарта, устраивались вечеринки въ стилѣ Макарта, украшали комнаты въ стилѣ Макарта и ставили пьесы въ стилѣ Макарта.

А происходившая въ 1879 году сцена во время большого праздничнаго шествія по Рингу—явленіе совершенно исключительное въ исторіи новѣйшаго искусства. Когда Макартъ подъѣхалъ на бѣломъ конѣ, обильно украшенномъ золотомъ, въ черномъ бархатномъ костюмѣ, съ украшеннымъ бѣлыми перьями баретомъ на головѣ, во главѣ корпораціи художниковъ, къ императорской ложѣ, когда его привѣтствовало ликованіе толпы, вспоминались дни, когда Рубенсъ, художникъ королей и король художниковъ, ѣхалъ съ золотой цѣпью на груди по улицамъ Антверпена. То словно возродился Ренессансъ. То былъ величайшій актъ уваженія буржуазнаго вѣка по адресу художника.

При оцѣнкѣ Макарта слѣдуетъ поэтому прежде всего говорить о томъ огромномъ вліяніи, которое онъ оказывалъ, какъ представитель свѣтскаго общества. Но и то, что онъ сдѣлалъ, какъ художникъ, заслуживаетъ вниманія. Необходимо вспомнить, что при всѣхъ своихъ колористическихъ устремленіяхъ тогдашняя нѣмецкая живопись была

отмѣчена ясно выраженной филологической ноткой. Большинство художниковъ сознавало себя иллюстраторами, облекавшими въ краски литературныя темы, удобныя для прочтенія. Въ противоположность этимъ полухудожникамъ Макартъ былъ все же настоящимъ живописцемъ. Изъ краски выростаетъ у него содержаніе картинъ. Изображаетъ ли онъ «Чуму во Флоренціи», «Свадьбу Катарины Корнаро», «Въѣздъ Карла V въ Антверпенъ», «Богиню Изобилія» (Abundantia), «Барку Клеопатры», «Пять чувствъ», «Охоту амазонокъ» или «Охоту Діаны»,—то всегда фантазіи по поводу пестрыхъ одеждъ и нагого тѣла. Драпировки, ожерелья, пышныя женскія тѣла, цвѣты, плоды, рыбы и пестрый мраморъ—все, что сочно, все, что чувственно,—соединяетъ онъ въ роскошную nature morte. Надъ его картинами разлито настроеніе, похожее на праздничное ликованіе старой Венеціи. Эта чудесная живописная нотка, которой обладало такъ мало нѣмецкихъ художниковъ, обезпечиваетъ за Макартомъ все же опредѣленное мѣсто въ исторіи искусства XIX вѣка. Послѣ аскетизма эпохи Корнеліуса было исторически-необходимо, чтобы на сцену выступилъ художникъ, который провозгласилъ бы съ такой стихійной силой откровеніе красочности.

Кромѣ Макарта, заслуживаетъ упоминанія еще другой ученикъ Пилоти, *Габріель Максъ*. Ибо у него есть тоже своя, хотя и не очень благородная нотка. Онъ внесъ въ живопись настроеніе морга, настроеніе сумасшедшаго дома, настроеніе сказки съ привидѣніями, даже слегка настроеніе убійства, совершеннаго изъ эротическихъ побужденій. Уже первая его картина «Мученица» (1867) дышала этимъ настроеніемъ. Картина вызывала такое впечатлѣніе, какъ будто вы смотрите на трупъ красивой дѣвушки, выставленной въ моргѣ. Эту сладко-скорбную, полумучительную, полуобворожительную нотку Максъ потомъ варьировалъ въ самыхъ разнообразныхъ оттѣнкахъ. Не патетическихъ героевъ изображаетъ онъ, какъ его учитель Пилоти, а только безпомощныхъ женщинъ. Рѣдко пишетъ онъ кровь, обычно только разложеніе. Нѣтъ на его картинахъ жестовъ. Есть только потухшіе глаза и трепещущія уста, вокругъ которыхъ играетъ улыбка безумія. Въ такомъ же духѣ и краски—пикантная трупная бѣлизна, бѣлыя драпировки и черныя вуали. Изображается, напримѣръ, гётевская Гретхенъ, играющая, съ безумной улыбкой на устахъ, съ кудрями Фауста или «легкой поступью видѣнія» появляющаяся призракомъ на шабашѣ вальпургіевой ночи. Или дочь священника изъ Таубенгайна прокалываетъ на берегу пустыннаго пруда ребенку сердце иглой. Передъ трупомъ юной самоубійцы сидитъ анатомъ. Или по направленію къ дѣвушкѣ, играющей на рояли, протягивается въ сумеркахъ чья-то призрачная рука.

Обычно въ выборѣ мотива отсутствуетъ изысканность. Мистицизмъ соединяется съ тенденціей продавать картины какъ можно дороже. Тѣмъ не менѣе до своего фабричнаго періода Максъ былъ тонкимъ художникомъ. Нѣкоторыя изъ его юношескихъ картинъ, въ которыхъ нѣтъ еще ни ужасовъ, ни привидѣній, въ которыхъ изображаются, напротивъ, простыя сцены изъ жизни, отличаются красивымъ коло-

ритомъ, въ нихъ есть что-то напоминающее игру чеха на скрипкѣ; въ каждомъ музеѣ они могли бы занять почетное мѣсто.

Остальные тогдашніе художники, изготовлявшіе требуемыя модой историческія картины, оставляютъ насъ нынѣ совершенно равнодушными. Если такія произведенія писались, то это имѣло, конечно, свои основанія. Какъ разъ тогда появились популярные историческіе труды Іоганна Мюллера и Роттека. Шлоссеръ опубликовалъ свою исторію древняго міра, Ранке создалъ свои составившія эпоху книги о римскихъ папахъ, о времени Ришелье и Кромвеля. Представители эстетики указывали художникамъ на то, что они могли бы извлечь большую пользу изъ этихъ изслѣдованій. «Съ нашими знаніями, образованіемъ и сознательностью мы стоимъ на высотѣ, съ которой можемъ обозрѣть все прошлое,—говорилъ Гото (Hotho).—Востокъ, Эллада, Римъ, средніе вѣка, эпоха реформаціи распростираются передъ нами со всѣми ихъ фактами, какъ всемірная панорама. Перенестись въ прошлое, возродить при помощи искусства исчезнувшее—вотъ задача времени, которой обязаны посвятить себя лучшія силы». Живопись могла бы сослужить службу и патріотизму, запечатлѣвая въ памяти живущихъ событія офиціальной исторіи.

Число возникшихъ тогда историческихъ картинъ въ силу сказаннаго огромно. На этотъ путь вступили уже *Вильгельмъ фонъ Каульбахъ* и *Карлъ Фридрихъ Лессингъ*, одинъ—своими изображающими главнѣйшія эпохи міровой исторіи картинами въ Берлинскомъ Музеѣ, второй—своими эпизодами изъ эпохи реформаціи. Молодежь привезла изъ Антверпена и Парижа еще болѣе дѣйствительные рецепты для изготовленія подобныхъ махинъ. Въ особенности картина *Ф. К. Гаусмана* «Галилей на соборѣ», отличающаяся большимъ красочнымъ паѳосомъ, произвела сильное впечатлѣніе на берлинской выставкѣ, устроенной по поводу начала новаго столѣтія. Ловкими художниками были также *Отто Книлле*, *Юлій Шрадеръ* и *Карлъ Бекеръ* (Берлинъ), *Христіанъ Рубенъ*, *Карлъ Блаасъ* и *Эдуардъ ф. Энгертъ* (Вѣна), *Вильгельмъ Лейденшмитъ*, *Александръ Лиценъ-Майеръ* и мн. др. (Мюнхенъ). Въ эпоху, когда техническая виртуозность была еще рѣдкостью, они произвели импонирующее впечатлѣніе. Тѣмъ не менѣе фактъ остается фактомъ: художественные результаты исторической живописи были чрезвычайно скудны. Все, что создала Biedermeierzeit, намъ милѣе благодаря своей искренности, чѣмъ всѣ эти эффектно-ничтожныя полотна. Вызываетъ досаду уже поверхностное пониманіе исторіи. Подъ помпёзнымъ костюмомъ нѣтъ людей. Глупые статисты должны исполнять роли героевъ всемірной исторіи. Во всемъ видна рука режиссера: она установила кресла и ковры, продиктовала красивыя позы и движенія рукъ. Не говорятъ намъ однако ничего теперь и краски этихъ картинъ. Несмотря на пышно сверкающій костюмъ этихъ произведеній, художники исходили въ сущности не изъ живописности мотива, а изъ историческаго анекдота. По этой причинѣ ихъ картины кажутся не столько писанными, сколько раскрашенными красками. Кажущійся блескъ колорита этихъ картинъ, задуманныхъ отнюдь не въ смыслѣ живописныхъ идей, полученъ очень дешевымъ, совершенно условнымъ способомъ,

тѣмъ, что картины политы коричневымъ соусомъ. Васъ охватываетъ пріятное облегченіе, когда вы встрѣтите въ галлереяхъ портреты, принадлежащіе этимъ художникамъ, производящіе гораздо болѣе свѣжее и естественное впечатлѣніе, чѣмъ ихъ историческія полотна.

Другое отрицательное послѣдствіе господства исторической живописи заключалось въ томъ, что публика вообще пріучилась смотрѣть на картины, какъ на предметъ для чтенія. Публика останавливалась передъ картинами только въ томъ случаѣ, если ихъ содержаніе вызывало любопытство. Вотъ почему и жанристы, раньше просто воспроизводившіе эпизоды изъ жизни, видѣли себя вынужденными, чтобы расположить къ себѣ зрителя, создавать новеллы литературнаго характера, мелодрамы или юмористическіе разсказы. Безъ режиссера, естественно, и здѣсь дѣло не обошлось. Въ природѣ явленія, о которыхъ повѣствовали художники, не имѣютъ такого подчеркнутаго литературнаго характера. Пришлось внушать моделямъ тѣ жесты и чувства, которые требовались по предписанному тексту. Эти этюды сопоставлялись потомъ, сообразно установленной исторической живописью схемѣ, въ видѣ живыхъ картинъ, вызывавшихъ благодаря своему чисто академическому настроенію впечатлѣніе, будто человѣческая жизнь развертывается между двумя косо поставленными планками. Въ сферѣ красочности приходилось далѣе пойти на тотъ же компромиссъ, на который пошла живопись историческая. Такъ какъ изображаемая сцена была воспринята художникомъ, не какъ нѣчто цѣлое, а составлена изъ отдѣльныхъ этюдовъ, то красочное единство могло быть достигнуто только подчиненіемъ всѣхъ частностей одному общему коричневатому тону. Большинство этихъ картинъ производитъ впечатлѣніе редактированныхъ, а не писанныхъ, не говоря уже о томъ, что почти всегда бросается въ глаза, что передъ нами не люди, а натурщики.

Веньяминъ Вотье еще восходитъ къ Biedermeierzeit. Его жанровыя картины отличаются поэтому простотой и сердечностью, производящими, несмотря на плохую живопись, впечатлѣніе симпатичное. Несомнѣнно, всѣ эти швабскія крестьянки съ карими глазами, эти молодцоватые парни, почтенные учителя и гордые хуторяне похожи скорѣе на традиціонные типы деревенскихъ комедій, чѣмъ на настоящихъ крестьянъ. Но они—дѣти привѣтливо-милаго, идиллически-уютнаго міра. Присоедините сюда еще прекрасное изображеніе среды, усиливающее впечатлѣніе подлинности. Всѣ эти патріархальныя комнаты съ крѣпкой мебелью и зелеными фаянсовыми печами привлекаютъ своей уютностью. Начисто вымытъ полъ. Тикаютъ шварцвальдскіе часы. Въ большомъ шкафу хранятся семейныя сокровища: молитвенники, филиграновыя украшенія, чашки для кофе и стаканы. Надъ постелью висятъ иконы. Въ окно виденъ садъ, цвѣтущіе бобы, фруктовыя деревья и увитыя виноградомъ хижины. Надъ всѣмъ разлито чувство довольства, мира, воскреснаго утра.

Болѣе Вотье заботился о красочности своихъ картинъ *Людвигъ Кнаусъ*. Уже въ юности онъ ревностно изучалъ старыхъ голландцевъ Остаде и Броувера. Какъ «Деревенская пляска» (1850), такъ и «Шулера» (1851) выгодно отличались отъ вылощенныхъ произведеній дюс-

сельдорфской школы колоритомъ, напоминавшимъ старыхъ мастеровъ. Потомъ Кнаусъ провелъ восемь лѣтъ въ Парижѣ и освоился здѣсь съ тонкостями французской техники. Въ особенности его «Золотая свадьба» (1858) вызвала совершенно законное восхищеніе. Съ другой стороны, однако, именно произведенія Кнауса доказываютъ, что жанровая живопись получала все больше характеръ фельетона. Какъ его трагедіи и фарсы изъ крестьянской жизни, такъ и его картины, изображающія дѣтей и городскихъ чиновниковъ, словно предназначены для людей, способныхъ понять анекдотъ только въ томъ случаѣ, если его основная мысль подчеркнута толстой-претолстой чертой. Болѣе всего могутъ въ настоящее время понравиться его портреты—не Моммзена, не Гельмгольца, ибо послѣдніе также отличаются этимъ нѣсколько крикливымъ краснорѣчіемъ,—а болѣе ранніе, напр. портретъ директора музея Вагнера, появившійся впервые на берлинской выставкѣ 1900 г.

Дефреггеръ былъ крестьяниномъ по происхожденію. Онъ стоялъ, слѣдовательно, не по ту сторону изображаемаго имъ народа, а принадлежалъ къ нему. Старый хуторъ, гдѣ онъ родился въ 1835 г., лежалъ среди дикихъ горъ. Ходилъ онъ босой, съ непокрытой головой, зимой пролагая себѣ дорогу сквозь снѣгъ, лѣтомъ пасъ стадо на горныхъ пастбищахъ, знаясь только съ пастушками и дровосѣками, охотниками и мальчиками-пастухами. Пятнадцати лѣтъ онъ былъ главнымъ работникомъ на хуторѣ, помогалъ молотить, работалъ въ полѣ, въ стойлѣ, въ амбарѣ, потомъ взялъ въ свои руки хуторъ,—мужикъ, прежде чѣмъ стать художникомъ. Можно было бы, слѣдовательно, ожидать, что онъ изобразитъ, какъ Милле, крестьянина во всей его грубости, въ его великомъ животномъ бытіи. На самомъ дѣлѣ этого не случилось. Его несчастіемъ было то, что онъ былъ ученикомъ Пилоти, что его дѣятельность совпала съ временемъ, когда тонъ задавала историческая живопись. Большія историческія полотна, посвященныя имъ тирольскому національному герою Андреасу Гоферу, отзываются театральностью, а его знаменитыя жанровыя картины изъ тирольской народной жизни—«Пляска на горномъ пастбищѣ», «Прощаніе съ пастушкой», «Прибытіе на балъ», «Салонный тиролецъ» и др.—не свободны отъ искусственности поставленной въ мастерской живой картины. Академическая композиція и слишкомъ шумное выраженіе чувствъ лишаютъ ихъ свѣжести и естественности. Его тирольцы слишкомъ много пляшутъ, слишкомъ много перекликаются (juchzen) и вращаютъ глазами. Чувства комментируются слишкомъ обильными жестами, какіе свойственны не настоящимъ тирольцамъ, а Валленштейнамъ и Сени историческихъ картинъ.

Но именно Дефреггеръ доказываетъ, что всѣ недостатки, заставляющіе насъ нынѣ относиться такъ холодно къ жанровой живописи, появлялись только тогда, когда художники ломали себѣ голову надъ вопросомъ, что же имъ изобразить, чтобы привлечь вниманіе публики. Все, что такъ непріятно дѣйствуетъ въ «композиціяхъ» Дефреггера, отсутствуетъ въ его этюдахъ. Молодцоватыми штрихами рисуетъ онъ голову браконьера или мужика, коренастаго, грубаго, неподдѣльнаго, или головку дѣвушки—Dirndl—свѣжей, гордой, обвѣянной деревен-

скимъ воздухомъ. Изображаетъ онъ и старыя деревенскія комнаты съ зеленой изразцовой печью и тяжелой дубовой мебелью, узкія деревенскія улицы, полуразвалившіяся хижины горныхъ пастуховъ и тихіе хутора, гдѣ отдыхаетъ отъ работы морщинистая старушка или усталый дровосѣкъ. Въ этихъ этюдахъ Дефреггеръ уже не похожъ на салоннаго тирольца. Сильно и сочно изображены страна и люди. Не лишены тонкости и краски. Вспоминается Петтенкофенъ, когда онъ иногда помѣщаетъ голубое пятно въ зеленую гамму пейзажа. Картины, вродѣ «Мужицкая хата въ Пинцгауѣ», «Комната въ Рункельштейнѣ» и «Горный ландшафтъ», будутъ жить еще тогда, когда его болѣе крупныя картины будутъ забыты.

Алоизъ Габль, *Матіасъ Шмитъ*, *Эдуардъ Курнбауеръ*, *Гуго Кауфманъ* и *Вильгельмъ Рифшталь*—вотъ цѣлый рядъ другихъ представителей деревенскаго жанра. Большой успѣхъ имѣлъ *Эдуардъ Грюцнеръ* своими комическими сценами изъ жизни монашества. А рядомъ съ деревенской и монастырской новеллеттой постепенно вошла въ моду исторія изъ быта биржи и фабрики. Въ особенности дюссельдорфцы *Бокельманъ* и *Брюттъ* разрабатывали сцены изъ купеческой и соціальной жизни въ видѣ увлекательныхъ газетныхъ корреспонденцій.

Пейзажъ, правда, не можетъ стать такимъ разсказомъ, но и онъ можетъ повѣствовать, привлекать интереснымъ содержаніемъ. А новые пути и средства сообщенія, входившіе тогда въ обиходъ, оказали въ этомъ отношеніи большое содѣйствіе пейзажной живописи. Когда Вагенбауеръ и Каспаръ Фридрихъ писали свои картины, по деревенскимъ дорогамъ грохотала еще почтовая карета. Теперь по всей Европѣ раздавались свистки паровозовъ, какъ сигналъ новой эры. Колеса пароходовъ принялись бороздить волны океана. Писатели уже воспользовались этими удобствами передвиженія для своего писательства. Гаклендеръ, Мюгге, Герштекеръ и другіе бросили на рынокъ свои описанія путешествій. Такъ и пейзажистъ могъ теперь сдѣлать свои пейзажи интересными, повѣствуя о достопримѣчательностяхъ чужихъ странъ. Пейзажъ превратился такимъ образомъ до извѣстной степени въ открытку, писанную масляными красками, сталъ иллюстраціей къ Бедекеру, который также появился какъ разъ въ эту эпоху. *Кнутъ Бааде* (Мюнхенъ) и *Гансъ Гуде* (Берлинъ) разсказывали о грандіозной горной природѣ Норвегіи, о темныхъ сосновыхъ рощахъ и зеленыхъ скалахъ фіордовъ, о голубыхъ горныхъ озерахъ и чудесахъ полуночнаго солнца. *Карлъ Людвигъ*, *Отто фонъ Камеке* и *гр. Станиславъ Калькрейтъ* писали въ свою очередь швейцарскіе ландшафты—сіяніе горныхъ вершинъ, водопады, глетчеры и лавины: таковы составныя части ихъ картинъ. *Освальдъ Ахенбахъ*, *Альбертъ Фламмъ* и *Асканъ Луттеротъ* отправились на югъ Италіи и разсказывали о голубомъ гротѣ, о игрѣ красокъ неаполитанскаго залива. Наиболѣе предпріимчивымъ было, однако, тѣсно въ Европѣ. Они превращались въ міровыхъ скитальцевъ, разъѣзжавшихъ по всей землѣ отъ сѣвернаго до южнаго полюса. *Фердинандъ Беллерманъ* первымъ заглянулъ въ дѣвственные лѣса Америки, *Карлъ Вернеръ* отправился въ Египетъ, *Эдуардъ Гильдебрандтъ* совершилъ въ 1862 г. кругосвѣтное путеше-

ствіе, чтобы зафиксировать въ своихъ картинахъ всѣ достопримѣчательности и красочные феномены космоса.

Принципіально, конечно, ничего нельзя возразить противъ такихъ космополитическихъ тенденцій пейзажной живописи. Нѣтъ основанія предполагать, что художникъ будетъ писать на чужбинѣ хуже, чѣмъ на родинѣ. Тѣмъ не менѣе нельзя не сознаться, что все это направленіе не отличалось особенной художественностью. Сказывался и здѣсь дурной вкусъ исторической живописи. Подобно тому, какъ эта послѣдняя, изображая всѣ Haupt und Staatsactionen прошлаго, слѣдовала вульгарной наклонности къ дидактизму, такъ и живопись пейзажная стала урокомъ географіи въ краскахъ, прозаической фотограммой достопримѣчательныхъ мѣстностей. Подобно тому далѣе, какъ историческая живопись выводила людей въ красивыхъ костюмахъ съ театральными жестами и поступками, такъ и пейзажъ стремился прежде всего къ нарядности и эффектности. Природа въ ея простотѣ, въ ея тихой изящной красотѣ, простое «настроеніе»—всего этого было мало. Чисто ремесленнымъ образомъ искусственно вызывались тѣ или иныя настроенія, и это вносило въ картины фальшивую, не очень симпатичную ноту.

Къ счастью, рядомъ съ этой живописью, которая теперь намъ кажется несносной отчасти благодаря ея вульгарно-повѣствующему, отчасти благодаря ея крикливо-театральному характеру, существовала и другая, не дѣлавшая никакихъ уступокъ ложному вкусу и требованіямъ выставокъ. Было бы неправильно утверждать, будто поколѣніе 1850 года научилось во Франціи только плохому. Если одни портились въ Парижѣ, то это было ихъ личной неудачей. Другіе сумѣли гораздо лучше оріентироваться во французскомъ искусствѣ и создали очень изящныя вещи.

Въ то самое время, когда въ Парижѣ Деларошъ писалъ свои напыщенныя историческія картины, началась, какъ извѣстно, и дѣятельность великихъ пейзажистовъ школы Фонтенебло. Если одна группа нѣмецкихъ художниковъ вращалась, какъ планета, вокругъ Деларошa, какъ вокругъ своего солнца, то другіе устроились въ лѣсу Фонтенебло. Мюнхенскій художникъ *Эдуардъ Шлейхъ* былъ, повидимому, первымъ, познакомившимся во время путешествія, предпринятаго имъ въ 1852 г., съ произведеніями барбизонской школы. Его примѣру послѣдовали *Адольфъ Ліеръ*, *Антонъ Тейхлейнъ*, *Адольфъ Штэбли* и *Отто Фрелихеръ*, нѣкоторые изъ которыхъ довольно долго работали у Дюпрэ и Руссо. Само собой понятно, что они уступаютъ великимъ французамъ. То, что эти послѣдніе извлекли изъ непосредственнаго изученія природы, нѣмцы переняли до извѣстной степени, какъ готовую формулу. Тѣмъ не менѣе огромное значеніе имѣло то, что они уже не усматривали центра тяжести въ предметномъ, географическомъ содержаніи картинъ, а принялись изображать родную природу въ ея болѣе интимной прелести. Той же дорогой шли *Бенневицъ фонъ Лёфенъ* (Берлинъ) и *Бурницъ* (Франкфуртъ). *Карлъ Бухгольцъ* (Веймаръ), кажется, не находился въ непосредственныхъ сношеніяхъ

съ барбизонской школой: тѣмъ удивительнѣе сходство его весеннихъ и осеннихъ пейзажей съ картинами Добиньи.

Параллельно пейзажу развивалась живопись, изображающая животныхъ. *Альбертъ Брендель* писалъ овецъ, иногда приближаясь достоинствами своихъ картинъ къ Шарлу Жаку. Вдохновителемъ *Адольфа Шрейера* былъ, вѣроятно, Фроментенъ. Другой художникъ, также уроженецъ Франкфурта, *Теутвартъ Шмитсонъ*, исходилъ, вѣроятно, отъ Тройона, превосходя однако этого послѣдняго свѣжестью и непосредственностью кисти. Нѣкоторыя его картины, изображающія лошадей или пасущихся коровъ, являются, быть можетъ, лучшимъ, что дала живопись XIX вѣка въ этомъ жанрѣ. Австріецъ *Августъ фонъ Петтенкофенъ*, выросшій въ имѣніи въ Галиціи, бывшій долгое время кавалерійскимъ офицеромъ, также познакомился съ Тройономъ. Его картины повѣствуютъ очень мило о меланхоліи пушты, о жизни венгерскихъ пастуховъ и цыганъ, отличаясь вмѣстѣ съ тѣмъ красочнымъ благозвучіемъ, свидѣтельствующимъ о высокой культурѣ.

Этотъ любительскій вкусъ, это сознательное, почти слишкомъ сознательное стремленіе къ красивому тону, эти черты, отличающія также пейзажи *Ліера* отъ пейзажей школы Фонтенебло, сдѣлались потомъ вообще характерными въ особенности для мюнхенской школы. Послѣ того, какъ художники такъ долго писали иллюстраціи къ исторіи и придумывали жанровыя сценки, они постепенно стали приходить къ сознанію, что не ихъ дѣло облекать въ красочную форму литературныя идеи. Они не хотѣли больше соединять профессію художника съ профессіей учителя исторіи и новеллиста. Они хотѣли быть только художниками. Мѣсто картинъ, предназначенныхъ для чтенія, должны были занять картины, въ основѣ которыхъ лежала одна только чисто живописная идея. Какъ разъ тогда началось въ Мюнхенѣ увлеченіе нѣмецкимъ Ренессансомъ. Георгъ Гиртъ (Hirth) издалъ свою «Нѣмецкую комнату». Лоренцъ Гедонъ устроилъ извѣстную выставку, надъ входомъ въ которую красовалась надпись: «Творенія нашихъ предковъ». Художники окружили себя въ своихъ мастерскихъ старинными шкафами, ларцами, тканями и оружіемъ. Изъ мастерскихъ художниковъ увлеченіе стариннымъ художественнымъ ремесломъ передалось кругу «верхнихъ десяти тысячъ». Не всегда оно, конечно, было настоящимъ, часто оно было не болѣе, какъ имитаціей. Всѣ квартиры производили впечатлѣніе, какъ будто онѣ созданы въ XVI столѣтіи. Къ такимъ «старо-нѣмецкимъ» комнатамъ подходили, естественно, только картины, выдержанныя въ духѣ старыхъ художниковъ. Такъ началось тогда въ Мюнхенѣ имитаціонное направленіе въ живописи. Въ полусвѣтлыхъ, завѣшанныхъ гобеленами, мастерскихъ художники подражали старой тонкой живописи мелочей, воспроизводя и придающую ей особую прелесть ржавчину столѣтій. Юморъ жанровой живописи уступилъ мѣсто чисто красочному остроумію. Свою цѣль художники усматривали въ томъ, чтобы создавать картины, которыя можно было бы принять за старыя, висящія въ Пинакотекѣ.

Во главѣ этой группы стоялъ *Вильгельмъ Диц*ъ, стремившійся передавать съ большимъ увлеченіемъ красивые тона старыхъ голланд-

цевъ. *Гарбургеръ*, сотрудникъ «Fliegende Blätter», соединялъ фигуры крестьянъ, глиняныя кружки и бѣлыя трубки для куренья въ пикантную гармонію въ духѣ старыхъ художниковъ. Послѣ смерти *Вильгельма Буша* стали извѣстны нѣкоторыя его картины, производящія впечатлѣніе новаго изданія картинъ Адріана Броувера. *Гольмбергъ*, избѣгавшій всего анекдотическаго, изображалъ среди богатаго интерьёра въ стилѣ Ренессанса кардиналовъ, предназначенныхъ лишь образовать красивыя красныя и лиловыя пятна. *Фрицъ - Августъ ф. Каульбахъ* исходилъ первоначально изъ гравюръ модъ, созданныхъ Гольбейномъ. Онъ изображалъ дамъ въ старо-нѣмецкихъ костюмахъ, въ какихъ онѣ появлялись на мюнхенскихъ артистическихъ праздникахъ 70-хъ годовъ. Впослѣдствіи онъ считалъ болѣе практичнымъ продавать за баснословныя цѣны картины, подражавшія изяществу старо-англійскихъ портретовъ.

Вершиной всего этого направленія былъ *Ленбахъ*. Надъ творчествомъ этого нѣкогда столь прославленнаго художника можно при желаніи произнести суровый приговоръ. Не трудно указать и на причины, въ силу которыхъ его слава такъ скоро потускнѣла. Мы нынѣ стали очень чутки къ истинной оригинальности. Внѣшнее сходство современнаго художника съ какимъ-нибудь умершимъ классикомъ уже не побуждаетъ насъ ставить его на одинаковую съ послѣднимъ высоту. Такъ какъ старые художники всѣ были талантами оригинальными, отличавшимися другъ отъ друга, то и современный художникъ долженъ быть оригинальнымъ, если желаетъ быть причисленнымъ къ великимъ художникамъ. А есть ли эта оригинальность въ Ленбахѣ? Что накладываетъ на его произведенія печать современности? На это не легко отвѣтить. Онъ началъ свою дѣятельность подъ покровительствомъ графа Шака, копируя художниковъ XVI и XVII вѣковъ. Ученикомъ этихъ классиковъ онъ и остался на всю жизнь. Нѣтъ надобности вспоминать непремѣнно портреты красавицъ, изображенныхъ въ видѣ Лавиніи, или дочки въ видѣ Альфонсины Строцци или Поля Гейзе и Франца Зейца въ видѣ старо-венеціанскихъ nobili. Изображая современныхъ людей, Ленбахъ по собственному признанію «всегда соединялъ впечатлѣніе отъ природы съ традиціями старыхъ художниковъ». Всегда вы точно слышите въ телефонъ голосъ одного изъ великихъ художниковъ прошлаго. То за его спиной стоитъ ванъ-Дейкъ, то Рейнольдсъ или Генсборо, то—и это чаще всего—Тиціанъ, Тинторетто или Рембрандтъ. Они усаживаютъ для него модель, они составляютъ для него краски. Гельферихъ назвалъ Ленбаха Агасферомъ искусства, старымъ, какъ столѣтія, облекшимся въ человѣческій образъ, духомъ галлерей.

А ни одинъ художникъ безнаказанно не является уже при жизни «старымъ мастеромъ». Исходя изъ уже созданныхъ классическихъ твореній, Ленбахъ достигъ, правда, того, что не испыталъ судьбы всѣхъ новаторовъ, состоящей въ томъ, чтобы не быть понятыми публикой, но, основавъ неожиданно Gesellschaft für rationelles Malverfahren, онъ своимъ подражаніемъ старымъ мастерамъ добился того, что картины его будутъ развалинами въ эпоху, когда онъ могъ бы быть при-

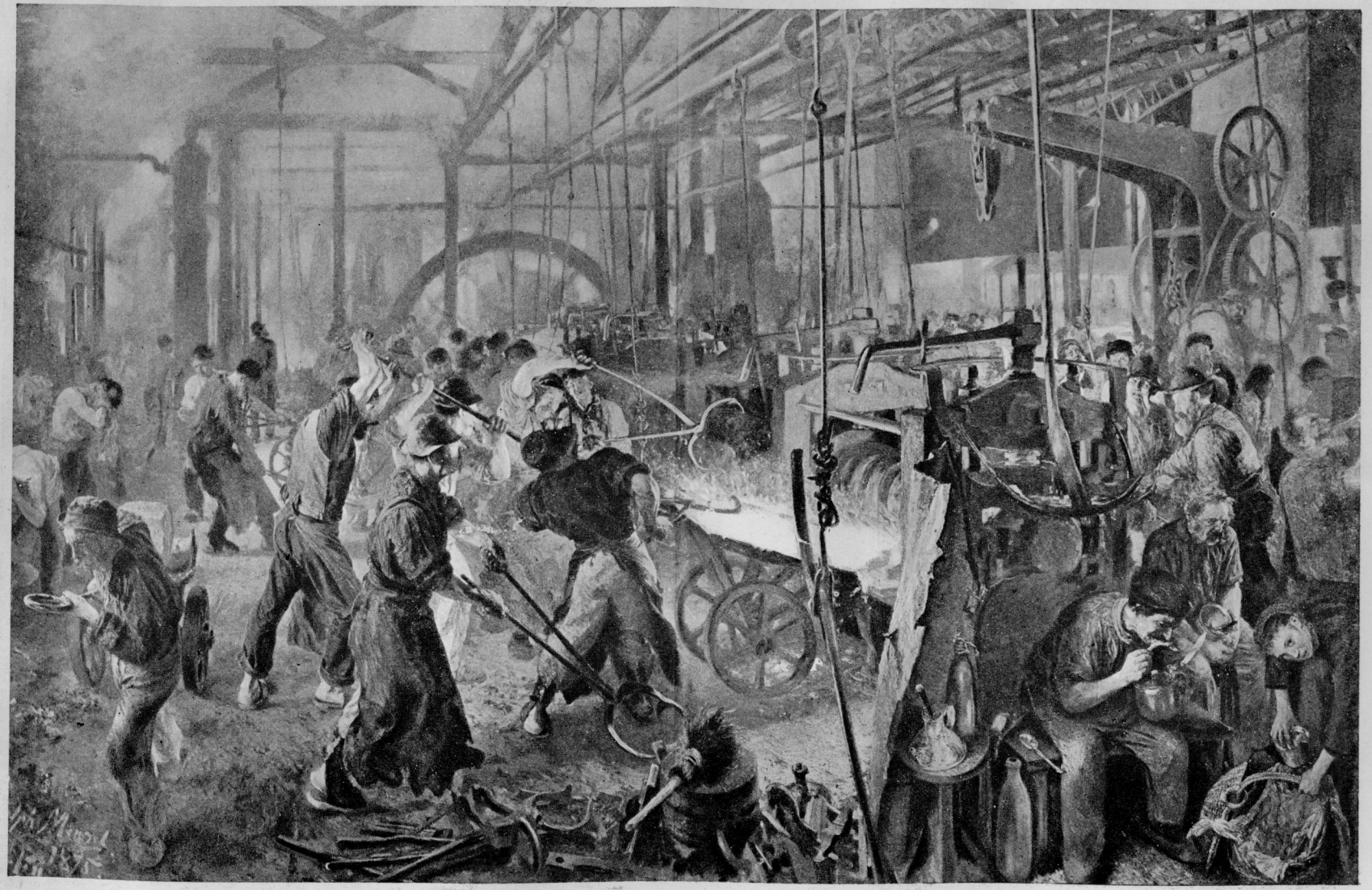
знанъ въ самомъ дѣлѣ «старымъ мастеромъ». Ленбахъ поддѣлалъ далѣе характеръ нашей эпохи, превращая современныхъ людей въ людей Ренессанса. Наконецъ, своимъ характеризующимъ его, какъ эпигона, подражаніемъ, своей имитаціей, онъ доказалъ, что былъ скорѣе реставраторомъ картинъ, чѣмъ художникомъ.

Если «хорошія» стороны произведеній Ленбаха, ихъ красивые въ духѣ старыхъ галлерей тона, не новы, то новое въ нихъ, то, что ихъ отличаетъ отъ старыхъ мастеровъ, не хорошо. Нѣкоторые критики, говоря о недостаткахъ Ленбаха, указывали на то, что, если онъ и былъ несамостоятеленъ въ техническомъ отношеніи, зато въ смыслѣ проникновенія въ душу изображаемыхъ лицъ онъ былъ гигантомъ. Такъ ли это? Въ самомъ ли дѣлѣ онъ былъ тѣмъ evocateurs d'âmes, какимъ его раньше прославляли? Въ самомъ ли дѣлѣ лицо человѣка было для него «зеркаломъ души»? Не будемъ обманывать себя. Ленбахъ былъ ученикомъ Пилоти. Декламаторскіе жесты и патетическіе взгляды были тогда въ модѣ. Многочисленные Колумбы, порожденные исторической живописью, побуждали художниковъ придавать всѣмъ такое выраженіе, какъ будто они случайно открыли Америку. Правда, Ленбахъ благоразумно обходилъ «des falschen Anstands prunkende Gebärden». Демонстративные жесты и геніально набросанные на плечи плащи встрѣчаются у него рѣдко. Но и у него были свои трюки. Знаменитые «глаза» его портретовъ обличаютъ въ немъ ученика Пилоти. На одной изъ выставокъ въ Дрезденѣ висѣли рядомъ портреты Ленбаха и портреты старыхъ художниковъ. Публика могла здѣсь убѣдиться, какъ скромны были старые художники, ставившіе себѣ при каждомъ новомъ портретѣ новую психологическую проблему. Ленбахъ изобразилъ себя однажды въ костюмѣ старо-венеціанскаго кавалера: сквозь знаменитые, заимствованные у Рейнольдса, очки въ роговой оправѣ онъ смотритъ на зрителя непріятно-острымъ взоромъ, точно хочетъ загипнотизировать быка или прочесть, что дѣлается въ глубинѣ нашей души. Такимъ взглядомъ фиксировалъ онъ однажды при мнѣ на балу молодую даму. Послѣдняя, къ несчастью, не догадалась, что на нее смотрѣлъ именно художникъ. Она равнодушно отвернулась и замѣтила: «Какъ пошло»! Если присмотрѣться къ цѣлому ряду портретовъ кисти Ленбаха, то получается такое же впечатлѣніе.

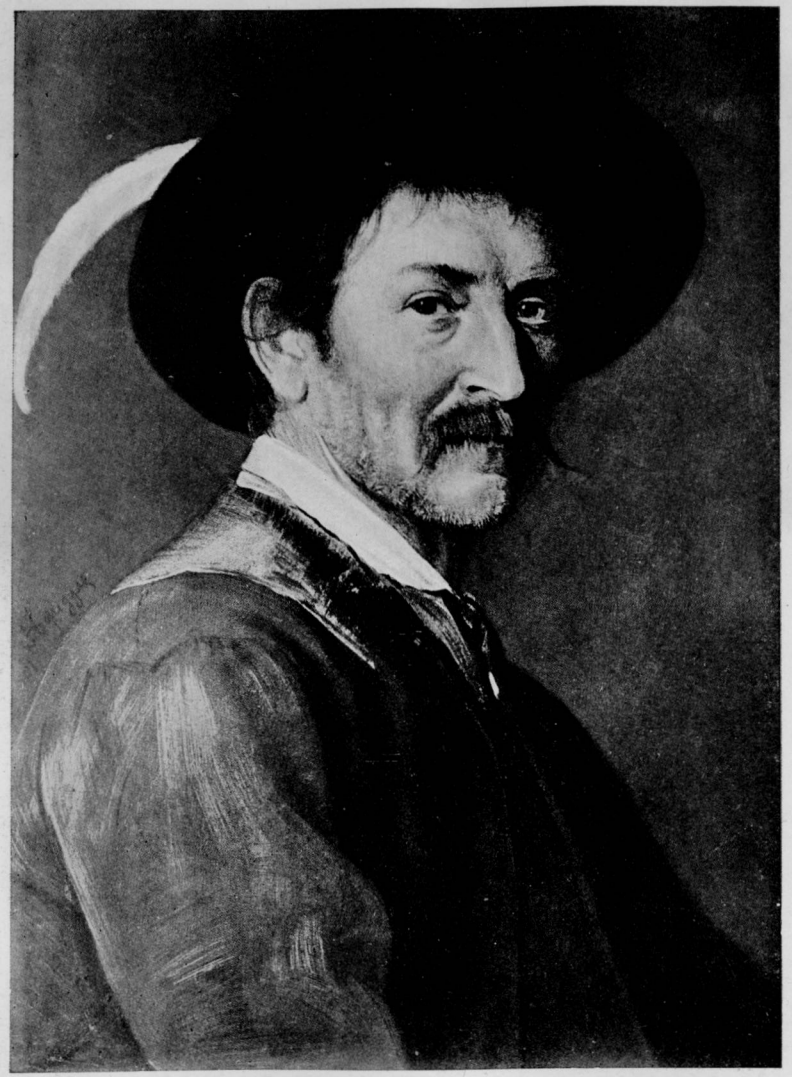
Вы чувствуете, какъ много манерности въ этихъ портретахъ, какая чисто внѣшняя схема положена въ основу интерпретаціи великихъ людей. Вы чувствуете, что у нихъ у всѣхъ одна душа, одни глаза. Нѣтъ сомнѣнія, основную черту характера, punctum saliens, Ленбахъ всегда умѣетъ выявить. Но это—характеристика вульгарная, слишкомъ односторонняя, дешевая. Поль Гейзе, разумѣется, эѳирный идеалистъ, Моммзенъ, во все проникающій изслѣдователь, долженъ непремѣнно проникнуть въ нашу душу глазами, Нансенъ глядитъ такъ, какъ будто открылъ сѣверный полюсъ, Іоганнъ Штраусъ смотритъ широко раскрытыми глазами, точно внимая, какъ св. Цецилія, небесной музыкѣ, Бисмаркъ въ отставкѣ, конечно, меланхоликъ, министръ финансовъ Микель словно видитъ ясно, сколько у насъ въ карманѣ денегъ. Каждому коммерціи совѣтнику Ленбахъ точно говоритъ:

«Пожалуйста, будьте глубокомысленны. Мнѣ не хотѣлось бы, чтобы потомство могло сказать: Васъ писалъ Ленбахъ, а въ васъ не было ни капли глубокомыслія». Только при помощи театральнаго трюка, грубо-назойливымъ подчеркиваніемъ достигалъ Ленбахъ «психологическаго впечатлѣнія», производимаго его портретами. Лейбль и Трюбнеръ, Калькрейтъ и Либерманъ показали, какъ много неестественнаго было въ портретахъ прославленнаго evocateur d'âmes! Театральная концепція производитъ такое же непріятное впечатлѣніе, какъ коричневатый тонъ краски. Внесли темное пятно въ нимбъ, окружавшій когда-то имя Ленбаха, и его пастели съ ихъ вычурностью и рутинностью. Тѣмъ не менѣе значеніе Ленбаха велико. Заслуживаетъ вниманія, что въ XIX вѣкѣ нашелся художникъ, не только писавшій въ духѣ Тиціана, но и до извѣстной степени жившій въ духѣ людей Возрожденія. За исключеніемъ одного развѣ Макарта ни одинъ художникъ не пользовался такимъ вліяніемъ. Никогда жизнь художника не была окружена такимъ царственнымъ блескомъ. Если Ленбахъ достигъ такого положенія, то потому, что былъ не только художникомъ, но и могучей, себѣ довлѣющей, всѣхъ покоряющей личностью. Во всѣхъ вопросахъ онъ проявлялъ свою волю. Бывали моменты, когда не принцъ-регентъ Луитпольдъ, а Ленбахъ былъ властителемъ Мюнхена. А этотъ блескъ, окружавшій его личность, подчинялъ ему и такихъ художниковъ, которые въ эстетическомъ отношеніи стояли далеко отъ него. Произнести имя Ленбаха значило поднять знамя, знамя свободнаго, независимаго художества. Ленбахъ еще разъ доказалъ въ XIX в., чѣмъ можетъ быть и чѣмъ можетъ стать художникъ. Жизнь его была какъ бы отзвукомъ эпохи, когда Карлъ V поднялъ съ пола и подалъ кисть Тиціану.

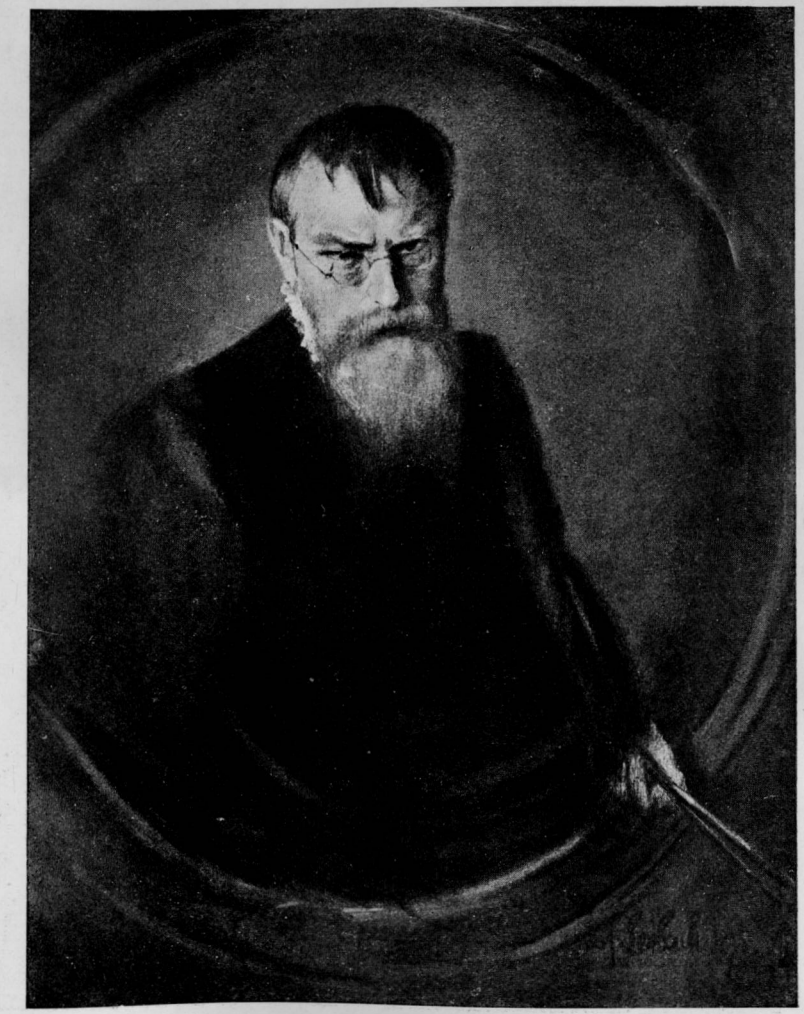
И наконецъ: нѣкоторыя его картины обезпечили бы за нимъ важное мѣсто въ развитіи новѣйшей живописи, если бы антикварное направленіе его творчества не увлекло его потомъ на совсѣмъ иной путь. Интересныя данныя на этотъ счетъ содержала устроенная годъ послѣ его смерти мюнхенскимъ Сецессіономъ выставка его картинъ. Здѣсь были тщательно подобраны портреты, свободные отъ его извѣстнаго трюка, отъ постояннаго подчеркиванія «глубокомыслія» въ характерѣ изображаемыхъ лицъ. Выяснилось, что когда-то Ленбахъ былъ очень тонкимъ портретистомъ. Можно было даже констатировать, что эта простота и естественность проявлялись у него и потомъ. Ибо портреты супруговъ Бернгеймеръ, писанные имъ за годъ до его смерти, не уступали безпретенціозностью и дѣловитостью относящимся къ началу его дѣятельности портретамъ Кленце, Бушъ и г-жи Липгартъ. Наибольшее же удивленіе вызвали произведенія Ленбаха, лежавшія за предѣлами его спеціальности. Изъ такихъ картинъ раньше были извѣстны только юный пастухъ (галлерея Шакъ) и «Крестьяне, спасающіеся отъ грозы» (музей въ Магдебургѣ). На мюнхенской выставкѣ было собрано не мало другихъ такихъ вещей, находящихся въ частныхъ рукахъ. Его пейзажи и животныя напоминаютъ своими свѣтлыми тонами кисть современнаго художника. Въ ту эпоху (конецъ 50-хъ гг.) Ленбахъ предпочиталъ сѣро-зеленую скáлу, производящую еще теперь



Менцель: *Заводъ.*



Дефреггеръ: *Тиролецъ.*



Ленбахъ: *Автопортретъ.*

обворожительное впечатлѣніе. На выставкѣ были и картины изъ деревенскаго быта, воспроизводившія природу съ такой непосредственностью и такими красивыми красками, что зритель забывалъ о Ленбахѣ и его лакричномъ сокѣ и думалъ невольно о работахъ Курбе.

Наиболѣе крупнымъ событіемъ 60-хъ годовъ и надо считать тотъ фактъ, что на сцену нѣмецкой живописи выступилъ, какъ нѣкій Deus ex machina, Курбе. Увлеченіе мюнхенскихъ художниковъ старыми мастерами имѣло, по крайней мѣрѣ, одно хорошее послѣдствіе: художники превращались изъ разсказчиковъ въ живописцевъ. Если же они стремились придать своимъ новымъ картинамъ искусственный оттѣнокъ, который старыя получили отъ времени, то въ этомъ было, конечно, нѣчто нездоровое. Все это направленіе должно было неминуемо упереться въ тупикъ подобно тому, какъ въ области художественнаго ремесла выяснилось, что имитированный Ренессансъ является nonsens'омъ. Поэтому было чревато послѣдствіями обстоятельство, что тогда въ поле зрѣнія нѣмецкихъ художниковъ вступилъ живописецъ, также подчеркивавшій, что живопись есть только живопись, т.-е. воплощеніе не литературныхъ, а живописныхъ идей, художникъ, создавшій себѣ вмѣстѣ съ тѣмъ для выраженія этихъ идей языкъ чрезвычайно культивированный, хотя и не подражавшій внѣшнимъ образомъ эффектамъ старыхъ художниковъ.

Курбе былъ уже давно извѣстенъ въ Германіи. Уже въ 1854 году онъ устроилъ выставку своихъ картинъ въ Франкфуртѣ на Майнѣ. Въ 1858—59 гг. онъ провелъ здѣсь почти годъ. Банкиръ Эрлангеръ ухаживалъ за нимъ, а жанристъ Яковъ Бекеръ предоставилъ ему мастерскую въ Штедельскомъ Институтѣ. «Дама на террасѣ», нынѣ собственность сестры Курбе, и «Олени» Лувра писаны, какъ извѣстно, въ Франкфуртѣ. Знался Курбе и въ Парижѣ больше остальныхъ французовъ съ нѣмецкими художниками, или жившими въ Парижѣ, или на время пріѣзжавшими въ Парижъ,—онъ, любитель посидѣть въ кабачкѣ. Въ одной изъ brasserie, на улицѣ Ламартинъ, гдѣ онъ въ 60-хъ годахъ былъ постояннымъ посѣтителемъ, вокругъ него обыкновенно группировался цѣлый кружокъ молодыхъ нѣмцевъ. Потомъ 1869-й годъ сдѣлался годомъ его тріумфа въ Мюнхенѣ. Въ Хрустальномъ дворцѣ были выставлены всѣ главныя произведенія Курбе: «Охота за оленями», «Олени у лѣсного ручья», «Сѣнокосъ», большая охотничья картина «Halali», «Женщина съ попугаемъ» и «Каменотесы». Вмѣстѣ съ картинами прибылъ и самъ Курбе. Какимъ-то допотопнымъ странникомъ казался онъ обывателямъ Мюнхена, когда онъ шелъ по улицамъ города въ широкомъ костюмѣ изъ сѣраго неваленнаго сукна, съ полотняной шляпой на головѣ, съ носогрѣйкой во рту, обвязавъ двумя кожаными ремнями вокругъ широкаго тѣла двѣ шерстяныя попоны, въ грубыхъ, подбитыхъ гвоздями, горныхъ башмакахъ. По вечерамъ онъ пилъ съ нѣмецкими художниками въ гостиницѣ Deutsches Haus. Тѣ, кто не понималъ французскаго языка, угадывали смыслъ его пивныхъ рѣчей по тому, какъ онъ пожималъ плечами, притопывалъ ногой и жестикулировалъ руками. Какъ его картины, такъ его личность произвели огромное впечатлѣніе. Тѣмъ, кто привыкъ къ идеали-

стическимъ пріемамъ исторической живописи, онъ казался рипарографомъ, апостоломъ безобразія, тогда какъ другіе видѣли въ немъ, напротивъ, добраго генія живописи, художника, показавшаго, наконецъ, что значитъ писать картины, художника, имѣвшаго право стать рядомъ съ великими мастерами прошлаго, похожаго на нихъ по существу, а не подражавшаго по-ученически внѣшностямъ ихъ стиля.

Эти постоянныя соприкосновенія между Курбе и нѣмецкой живописью объясняютъ въ достаточной мѣрѣ его вліяніе, проявлявшееся въ самыхъ разнообразныхъ видахъ. Первымъ познакомившимся съ нимъ нѣмецкимъ художникомъ былъ, вѣроятно, франкфуртскій уроженецъ *Викторъ Мюллеръ*. Въ 1860 г. онъ работалъ у Кутюра, но чувствовалъ больше симпатіи къ Курбе. Когда въ 1863 г. онъ поселился въ Мюнхенѣ, то его нагія тѣла, его животныя и пейзажи уже позволяли предугадать то, что мюнхенцамъ потомъ раскроется въ твореніяхъ самого Курбе. Значеніе Мюллера и заключается въ этой роли посредника. Онъ умеръ молодымъ. Былъ онъ художникъ переходной эпохи, смутно колебавшійся между романтизмомъ и реализмомъ.

Сдѣлался ли другой франкфуртскій художникъ, *Гансъ Тома*, послѣдователемъ Курбе подъ вліяніемъ выставленныхъ въ Франкфуртѣ картинъ, или когда онъ былъ въ Парижѣ въ 1868 году, едва ли можетъ быть съ точностью установлено. Во всякомъ случаѣ Курбе вдохновилъ Тома къ тому хорошему, что онъ создалъ. Нѣмецкое Gemüt у него само по себѣ. Оно, правда, прославило его, но было для художника качествомъ роковымъ. «Наивный, филистерскій, немного неуклюжій», эти слова, сказанныя когда-то Фридрихомъ Шлегелемъ о нѣмецкихъ художникахъ вообще, приложимы, повидимому, въ особенности къ Тома. На насъ онъ производитъ теперь впечатлѣніе запоздалаго Людвига Рихтера. А такъ какъ и въ современномъ человѣкѣ есть доля романтизма, такъ какъ мы любимъ, чтобы картины переносили насъ въ тихій, привѣтливо-идиллическій мірокъ, то нѣтъ ничего удивительнаго, если Тома сдѣлался центромъ цѣлой общины. Нѣкоторыя изъ его вещей въ самомъ дѣлѣ вызываютъ такое чувство, будто мы находимся вечерней порой въ миловидномъ мѣстечкѣ Ротенбургъ на рѣкѣ Тауберъ и смотримъ съ вала на смѣющійся пейзажъ. Тишина покоится надъ міромъ, надъ украшенными цвѣтами лугами и распускающимися деревьями, надъ полями ржи и пестрыми клумбами. Но съ другой стороны нельзя отрицать, что вся эта красота способна вызвать только улыбку сквозь слезы, а не эстетическое впечатлѣніе. На лирѣ Тома всего нѣсколько только струнъ. Каждый разъ, когда онъ помѣщаетъ среди пейзажа миѳическое существо, онъ терпитъ крушеніе. Когда онъ задается большими идеями, силы ему измѣняютъ. Рисунокъ остается въ такихъ случаяхъ пустымъ. Въ красочномъ отношеніи Тома не поднимается надъ уровнемъ примитивной живописи мелочей. Въ высшей степени характерно для Германіи XIX вѣка, что она открыла Тома именно тогда, когда онъ писалъ картины, въ которыхъ налицо было только Gemüt, а не артистическія достоинства. Когда нѣмцы научатся цѣнить живопись, какъ живопись, они уже не будутъ восхищаться этими картинами, нынѣ прославляе-

мыми сторонниками псевдо-національнаго, и поставятъ выше всего его пейзажи, его изображенія животныхъ и крестьянъ, писанныя имъ въ началѣ 70-хъ годовъ подъ непосредственнымъ вліяніемъ Гюстава Курбе. Такія юношескія произведенія Тома, какъ «Дерущіеся мальчики» и «Шварцвальдское пастбище», гдѣ козы такъ пикантно выдѣляются на сѣро-зеленомъ фонѣ пейзажа, обличаютъ въ немъ такого сильнаго и непосредственнаго художника, что не вѣрится, какъ могло случиться, что онъ потомъ совершенно растерялъ эти свои способности.

Менцель былъ въ Парижѣ, какъ дома. Онъ то и дѣло появлялся въ этомъ городѣ, а въ 1867 году онъ познакомился съ Курбе въ той самой brasserie, гдѣ бывали и Гейльбутъ, Кнаусъ и П. Мейергеймъ. Менцель былъ на 14 лѣтъ старше Курбе, былъ уже сложившимся художникомъ съ міровой славой. Нельзя поэтому говорить о непосредственномъ на него вліяніи Курбе. Но едва ли простая случайность, если именно съ той поры Менцель все болѣе отходилъ отъ исторической живописи и все болѣе становился художникомъ современности.

Менцель выступилъ, какъ извѣстно, въ эпоху, когда цѣлью живописи считалось иллюстрировать событія всемірной исторіи. Бёклинъ сказалъ однажды при видѣ историческихъ картинъ Менцеля: «Это большой ученый». Эти слова въ самомъ дѣлѣ хорошо опредѣляютъ особое положеніе Менцеля среди современныхъ ему художниковъ. Чтобы писать историческія картины, надо знать исторію. Тотъ, кто слегка знакомъ съ всеобщей исторіей, не можетъ еще считаться знатокомъ прошлаго. Прочны знанія лишь того, кто, какъ спеціалистъ, углубляется въ ту или иную эпоху. Именно такимъ спеціалистомъ, обладавшимъ глубокими свѣдѣніями, былъ Менцель. Вмѣсто того, чтобы, подобно Пилоти, Шрадеру и другимъ, по-диллетантски заглядывать въ исторію Франціи, Бельгіи и Англіи, онъ ограничился изученіемъ родной исторіи, исторіи Пруссіи. Онъ шелъ не въ ширь, а въ глубь, какъ ученый, погружающійся въ свою спеціальную область. Въ 1837 году въ «Литографіяхъ къ прусской исторіи» онъ зондировалъ почву. Потомъ послѣдовалъ заказъ, приведшій его въ его спеціальную область. Онъ долженъ былъ дать рисунки для «Исторіи Фридриха Великаго» Куглера. Чтобы выполнить заказъ, онъ углубился въ исторію стараго Фрица такъ, какъ Моммзенъ въ исторію Рима. Онъ снялъ копіи со всѣхъ старыхъ портретовъ. Въ цейхгаузѣ онъ отыскалъ всѣ пуговицы отъ мундировъ, всѣ портупеи и всѣ сѣдельныя сумы эпохи Фридриха II. Опираясь на этотъ архивный матеріалъ, извѣстный ему, какъ никому другому, онъ сумѣлъ сообщить своимъ историческимъ рисункамъ точность, какой отличаются развѣ только еще картины Мейссонье изъ эпохи Наполеона.

Затѣмъ послѣдовалъ слѣдующій шагъ. Сжившись въ продолженіе десятилѣтней работы съ эпохой, Менцель превратился изъ рисовальщика въ художника стараго Фрица. Въ серединѣ XIX вѣка возникли обѣ находящіяся въ Берлинской Національной Галлереѣ картины «Концертъ» и «Обѣдъ въ Сансуси», такъ очаровательно обвѣянныя духомъ Рококо, духомъ эпохи просвѣщенія. Такъ и остальныя кар-

тины цикла поражаютъ той суверенной увѣренностью, съ какой художникъ воскрешаетъ прошлое. «Фридрихъ Великій во время путешествія», «Битва при Гохкирхенѣ», «Встрѣча Фридриха съ Іосифомъ II въ Нейссе»—всѣ эти картины—творенія художника, передъ глазами котораго послѣ тщательныхъ изысканій прошлое приняло такія же осязательныя очертанія, какія имѣетъ настоящее.

Слѣдуетъ помнить: между историческими картинами Менцеля и современными, между «Концертомъ» и «Заводомъ» нѣтъ пропасти. Правда, какъ исторіографъ Фридриха Великаго, получилъ Менцель титулъ Excellenz. Любитель историческихъ маскарадовъ, Вильгельмъ II вообразилъ, что окажетъ восьмидесятилѣтнему старику честь, одѣвъ въ день его рожденія долговязыхъ парней изъ перваго гвардейскаго полка въ форму эпохи Фридриха, передъ которыми маленькій Менцель снималъ съ комической важностью шляпу. Но изъ патріотическихъ ли соображеній сдѣлался Менцель Апеллесомъ Фридриха Великаго? Стоитъ только посмотрѣть на его портретъ: эти глаза, впивающіеся такъ безпощадно въ предметы, эти губы, все рисуетъ его человѣкомъ, работающимъ съ сжатыми зубами и не сдающимся, пока не подчинитъ себѣ и то, что не хочетъ поддаваться. Только реалистическій инстинктъ привелъ художника къ этой темѣ. Въ эпоху, когда только прошлое, а не настоящее считалось предметомъ, достойнымъ художественнаго воспроизведенія, Менцель также считалъ себя обязаннымъ изображать прошлое. Но выбралъ онъ такую тему, которую могъ воспроизвести словно уголокъ дѣйствительности. Ибо всѣ сапоги, мундиры и тросточки старика Фрица хранятся въ музеѣ Гогенцоллерновъ. Существуютъ, кромѣ того, десятки портретовъ, существуютъ гравюры Ходовецкаго. Такъ писалъ Менцель только то, что стояло передъ его глазами въ осязательной реальности. Историческая тема была уступкой, сдѣланной имъ духу времени. Строго говоря, его привлекали только пуговицы и сабли, люстры и ордена, старые, правда, но все еще сверкавшіе, какъ въ былыя времена.

Было поэтому совершенно естественно, что въ тотъ моментъ, когда подъ вліяніемъ Курбе живопись современности стала вытѣснять живопись историческую, Менцель также обратился къ современнымъ темамъ. Фотографическій аппаратъ, который онъ носилъ въ головѣ, онъ направилъ уже не на прошлое, въ которомъ жилъ противъ воли, а на современную жизнь.

Одну уступку вкусу времени сдѣлалъ онъ, однако, и въ этихъ болѣе позднихъ своихъ произведеніяхъ. То была эпоха господства жанра. Только картины съ литературнымъ содержаніемъ могли разсчитывать на вниманіе публики. Менцель не обладалъ чисто литературными способностями, тогда цѣнимыми. Придумывать юмористическіе или мелодраматическіе разсказы онъ былъ не въ состояніи. Но если онъ и не умѣлъ подчинять все содержаніе своихъ картинъ какой-нибудь литературной идеѣ, онъ шелъ навстрѣчу потребностямъ публики въ томъ смыслѣ, что старался—слѣдуя нѣкоторой ему присущей склонности къ сатирѣ—соединять вмѣстѣ нѣсколько отдѣльныхъ остроумныхъ мыслей. Въ этомъ принципіальное отличіе Менцеля отъ дру-

гихъ новѣйшихъ художниковъ. Величіе Милле и Курбе покоится въ той удивительной увѣренности, съ какой они, игнорируя все несущественное, выхватываютъ самое существенное и рѣшающее въ каждомъ мотивѣ. Въ наивозможно большой конденсаціи даютъ они экстрактъ изъ дѣйствительности. Менцель не конденсируетъ, а сопоставляетъ. Какъ разъ его знаменитыя картины «Piazza d'Erbe» (Овощный рынокъ въ Веронѣ), «Бальный антрактъ», «Заводъ», «Променадъ у источника въ Киссингенѣ», «Процессія въ Гастейнѣ»—по существу ни что иное, какъ соединенія отдѣльныхъ наблюденныхъ фактовъ. Подобно тому, какъ каждое лицо имѣетъ свое выраженіе, такъ каждый предметъ блеститъ своими собственными пестрыми красками, не подчиняясь общему тону. Менцель соединялъ фрагменты вмѣсто того, чтобы передавать цѣлый кусокъ воспринятой дѣйствительности. Какъ ни остроумно написаны его картины, имъ недостаетъ великой гармоніи, въ которую природа облекла всѣ явленія.

Этимъ объясняется и тотъ на первый взглядъ странный фактъ, что жизненный трудъ художника не нашелъ продолженія. Для младшаго поколѣнія онъ былъ феноменомъ, страшнымъ автоматомъ, способностямъ котораго удивлялись по обязанности. Но преемника онъ не нашелъ, такъ какъ цѣль у него была иная.

Всегда ли, впрочемъ? Не создалъ ли этотъ удивительный человѣкъ и произведенія, предвосхищающія все то, къ чему стремимся мы теперь? Я имѣю въ виду картины, которыя онъ равнодушно отставлялъ къ сторонкѣ, которыя нашли дорогу изъ мастерской художника къ публикѣ лишь въ послѣдніе годы его жизни, почти противъ его желанія. Въ нихъ Менцель уже не собиратель анекдотовъ. Нѣтъ, здѣсь восприняты и воспроизведены въ чисто современномъ духѣ тѣ или иные отрывки жизни. Вотъ, напр., уголокъ комнаты: сквозь занавѣсъ струится мягкій свѣтъ, играя на полу, на шкапу, на столѣ. Или изображена стройка. Вверхъ поднимаются лѣса. Рабочіе, намѣченные лишь въ видѣ пятенъ, возятъ въ тачкахъ камни. Или передъ нами пейзажъ, какимъ онъ представляется намъ, когда мы смотримъ изъ вагона поѣзда, проѣзжающаго высоко въ воздухѣ. Верхушки деревьевъ, поднимающіяся надъ крышами, набросаны безъ всякой академической закругленности, съ смѣлостью, отличавшей среди его предшественниковъ—если не считать странныхъ экспериментовъ Блехена—развѣ одного только Констебля. Въ 1837 году въ Hotel de Rome въ Берлинѣ были выставлены нѣкоторыя картины англійскаго пейзажиста. Менцель былъ единственнымъ, вдохновившимся этимъ великимъ художникомъ. Первымъ изъ нѣмецкихъ художниковъ онъ открылъ поэзію будничной жизни. Въ этомъ великая заслуга Адольфа Менцеля.

А потомъ возьмите нѣкоторые изъ его рисунковъ! Правда, въ большинствѣ случаевъ онъ педантической шлифовкой лишилъ ихъ значительной доли прелести. Если Менцель однажды выразился объ импрессіонизмѣ, что это живопись лѣнтяевъ, то онъ этими словами косвенно вскрылъ сущность своего собственнаго искусства. Онъ рѣдко возвышался до мысли, что нужно больше искусства, чтобы произвести впечатлѣніе малыми средствами, чѣмъ ослѣпить массовыми деталями.

Менцель испытывалъ почти глуповатую радость, если ему удавалось съ возможно большей точностью воспроизвести подробности ушной мочки. Но если время не позволяло ему работать такъ кропотливо, или если онъ долженъ былъ отъ нея отказаться, такъ какъ натурщикъ не хотѣлъ дольше позировать, рисунки Менцеля часто такъ тонки, что вспоминаются лучшія работы японцевъ. Какъ извѣстно, Менцель съ юныхъ лѣтъ не выпускалъ изъ рукъ карандаша. Куда бы онъ ни шелъ, гдѣ бы онъ ни сидѣлъ или стоялъ, на улицѣ, въ вагонѣ, на благотворительномъ балу, всюду его сопровождалъ альбомъ для этюдовъ. Въ этихъ бѣглыхъ листкахъ записной книжки содержится вся квинтессенція его искусства. Острота, съ какой схвачены предметы, такъ же велика, какъ увѣренность, съ какой рука запечатлѣвала эти мгновенныя воспріятія.

Въ Мюнхенѣ, въ 1869 году, познакомился съ Курбе и *Лейбль*. Въ ресторанѣ Allotria изъ-за Курбе происходили, говорятъ, почти свалки. Разсказываютъ, что Лейбль всегда былъ готовъ выставить всякаго, кто не хотѣлъ признавать его кумира. Его прозвали Курбе и онъ послѣдовалъ за своимъ учителемъ въ Парижъ. Онъ и впослѣдствіи любилъ разсказывать, какъ о величайшемъ своемъ торжествѣ, о томъ, что написанный имъ въ 1870 году портретъ кокотки удостоился похвалы Курбе. Нѣтъ сомнѣнія: и въ данномъ случаѣ просто соприкоснулись двѣ похожія другъ на друга силы. Лейбль уже былъ Лейблемъ, когда Курбе прибылъ въ Мюнхенъ. Еще задолго до того времени, когда на сцену выступилъ художникъ изъ Орнанса, Лейбль уже писалъ въ его духѣ. Его картины 60-хъ годовъ—портретъ артиста, читающаго свою роль, сцена въ мастерской, портретъ г-жи Гедонъ—были лучшими morceaux, какія только вышли тогда изъ-подъ кисти мюнхенца, отличаясь чудесными тонами и широкимъ энергическимъ мазкомъ. Съ другой стороны, именно вскорѣ послѣ того, какъ Лейбль познакомился съ Курбе, онъ вступилъ на новый путь, превращаясь изъ художника съ широкимъ мазкомъ въ художника-микроскописта. Говорить о непосредственномъ вліяніи Курбе, стало быть, и въ настоящемъ случаѣ невозможно. Если Лейбль въ ресторанѣ Deutsches Haus восклицалъ «Prosit, Курбе» и тотъ, благодаря, брался за кружку, то это были просто любезности, которыми обмѣнивались два родственника.

И однако не слѣдуетъ забывать, что Курбе было тогда 50 лѣтъ и былъ онъ уже знаменитостью, тогда какъ 23-лѣтній Лейбль только начиналъ. Если Лейбль и нашелъ бы свою дорогу самъ, все же въ Курбе онъ увидѣлъ подтвержденіе правильности того, что носилось передъ нимъ.

Лейбля принято считать величайшимъ нѣмецкимъ художникомъ крестьянства. Въ баварскихъ горахъ, вдали отъ шума жизни, свилъ онъ себѣ гнѣздо. Днемъ работалъ. Послѣ обѣда, въ курткѣ изъ грубаго неваленнаго сукна, съ коротенькой трубкой во рту, съ ружьемъ за спиной, скитался онъ по лѣсамъ. По вечерамъ въ немъ иногда просыпался прежній Геркулесъ. Широкоплечій, съ шеей, крѣпкой какъ у быка, человѣкъ первобытнаго склада, онъ дрался съ мужиками въ деревенскихъ кабакахъ, безъ злобы, просто, чтобы испытать свою

Менцель: *Фридрихъ Великій въ Сансуси.*

мускульную силу. Его другъ Шперль велъ хозяйство. И подобно тому, какъ онъ самъ превратился изъ горожанина въ крестьянина, такъ въ его картинахъ жизнь крестьянъ передана правдиво и точно, безъ всякой поддѣлки. Раньше знали только салонныхъ тирольцевъ. Костюмированные натурщики и натурщицы должны были разыгрывать живыя картины въ духѣ шварцвальдскихъ разсказовъ Ауербаха. Въ картинахъ Лейбля, напротивъ, живетъ доподлинный мужикъ съ его силой, хитростью, смѣлостью. Подобно Милле, онъ изъ куколъ жанровой живописи сдѣлалъ существа изъ плоти и крови, крѣпкія суровыя индивидуальности.

Было бы, однако, неправильно слишкомъ подчеркивать внѣшній образъ жизни Лейбля и случайныя темы его картинъ. Въ его стремленіи къ деревенской жизни не было ни капли романтизма. Милле устремился въ деревню, услышавъ «голосъ земли». Родившись крестьяниномъ, онъ хотѣлъ и умереть крестьяниномъ. То, что онъ писалъ, совершенно совпадаетъ съ тѣмъ, что онъ дѣлалъ въ молодости, когда пахалъ и копалъ, косилъ и молотилъ. Лейбль не былъ крестьяниномъ. Онъ былъ сыномъ регента кёльнскаго собора. Оба его брата, здравствующіе понынѣ,—адвокаты. Если онъ отправлялся въ деревню, въ Шондорфъ и Берблингъ, Айблингъ и Куттерлингъ, то дѣлалъ это просто потому, что мюнхенская кружковщина казалась ему слишкомъ глупой, а также потому, что любилъ охоту. И если бы онъ отправился не въ Айблингъ, а въ Кёльнъ, то онъ писалъ бы рейнскихъ фабрикантовъ такъ же охотно и хорошо, какъ верхне-баварскихъ крестьянъ. Ибо то, что составляло его силу, покоилось въ его глазахъ и въ его рукѣ и не имѣло никакого отношенія къ соціальному положенію людей, которыхъ онъ писалъ.

Лейбль былъ не величайшимъ художникомъ деревни, онъ былъ въ чисто живописномъ отношеніи вообще величайшимъ нѣмецкимъ художникомъ XIX вѣка. Леонардо да Винчи сравнилъ, какъ извѣстно, живопись съ зеркаломъ. Она тѣмъ лучше, чѣмъ отчетливѣе она отражаетъ міръ. Такъ понималъ искусство и Лейбль. Просто, словно не сознавая, какъ это трудно, претворялъ онъ въ краски все, что воспринималъ его острый взоръ охотника. Будетъ ли то доска стола или соломенный стулъ, худое лицо охотника или крѣпкокостая крестьянка, всегда природа отражена точно, какъ въ зеркалѣ. Морщинистыя старыя лица и жилистыя колѣни, платья съ рисункомъ и платки съ цвѣточками, волосатыя куртки изъ неваленнаго сукна и тяжелые, подбитые гвоздями сапоги, газеты, веретена, филигранныя украшенія и метлы, затѣмъ въ особенности предметы, способные отражать: рюмки, бутылки изъ-подъ воды, серебряныя пуговицы—все это передано съ совершенствомъ, не поддающимся никакому описанію. Вы чувствуете, какъ кровь течетъ подъ кожей людей. Матеріалъ, изъ котораго сдѣланы вещи: шерсть платья, металлъ украшенія, дерево церковныхъ скамеекъ, претворенъ въ краски, при чемъ невозможно указать средства, при помощи которыхъ достигнутъ этотъ поразительный эффектъ. А въ окно еще виденъ лугъ или пашня. У каждаго цвѣтка, у каждаго листика, у кажой соломинки онъ хочетъ узнать тайну ихъ бытія. Въ этой

живописи мелочей нѣтъ однако ничего мелочнаго. Изумительно, какъ онъ пишетъ свои картины на подобіе мозаикъ alla prima, не кладя въ ихъ основу рисунка и безъ всякаго наведенія лазури. Выражаясь парадоксально, картины Лейбля похожи на греческія статуи. Греческая статуя можетъ и быть фрагментомъ. Каждый торсъ, каждая часть руки или ноги—полны красоты непреходящей. Такъ, Лейблю принадлежатъ этюды, изображающіе пару рукъ, кусокъ передника или корсажъ крестьянки безъ относящихся къ нимъ головъ. Но и такіе фрагменты картинъ доставляютъ глазамъ, понимающимъ живопись, наслажденіе, какое способны вызвать лишь прекрасныя художественныя произведенія. Вы придете невольно въ восторгъ отъ силы и деликатности мазка, отъ изящества краски. Вы то и дѣло находите новыя красоты, волнующія и подавляющія. «Поистинѣ, искусство заключено въ природѣ. Кто сумѣетъ его вырвать изъ нея, тотъ имъ владѣетъ». Картины Лейбля служатъ классическимъ подтвержденіемъ этихъ словъ Дюрера. Онѣ—творенія художника, исчерпавшаго безъ остатка художественное содержаніе каждаго мотива. Онѣ говорятъ на языкѣ, который поймутъ и отдаленнѣйшіе вѣка.

Не слѣдуетъ далѣе забывать, какое огромное моральное значеніе имѣетъ жизненный трудъ такого человѣка. Наше нервное, быстро-живущее время не благопріятствуетъ возникновенію зрѣлыхъ художественныхъ произведеній. Работа прерывается, какъ только наступитъ срокъ заказа. Исчезла въ вихрѣ выставокъ также и любовь къ простотѣ и естественности. A tout prix должны раздаваться новыя нотки. A tout prix необходимо придумать новые щекочущіе нервы пріемы и темы. Вотъ почему современное искусство уже не отличается больше той естественностью и тѣмъ спокойствіемъ, которымъ мы удивляемся въ произведеніяхъ прошлаго. Современные художники часто производятъ рядомъ съ стариками такое странное и капризно-вычурное впечатлѣніе потому, что нервозная погоня за новизной, отмѣченной печатью личности, обезображиваетъ ихъ нормальную индивидуальность, потому что они становятся на голову и кувыркаются, чтобы поразить невиданнымъ зрѣлищемъ. Среди современныхъ художниковъ Лейбль производитъ впечатлѣніе художника прошлаго. Подъ одной изъ своихъ картинъ ванъ-Эйкъ написалъ «Als ik kan»; эти слова приложимы и къ картинамъ Лейбля. Никогда не франтилъ онъ, чтобы обратить на себя вниманіе. Никогда не гнался онъ за аплодисментами толпы, никогда не служилъ онъ модѣ или молоху торговли художественными произведеніями, никогда не дѣлалъ онъ ни одного мазка, относительно котораго онъ не былъ бы увѣренъ, что сможетъ сдѣлать его лучше. Это серьезное отношеніе къ искусству, это благородство души должны были бы намъ также быть священными.

Хотя прямыхъ учениковъ у Лейбля и не нашлось, значеніе его было велико въ томъ смыслѣ, что онъ побудилъ цѣлый рядъ молодыхъ художниковъ усвоить себѣ всѣ средства хорошей живописи.

Теодоръ Альтъ и *Отто Шольдереръ*, *Карлъ Шухъ* и *Луи Эйзенъ*, *Іоганнъ Шперль* и *Рудольфъ Гиртъ* свидѣтельствуютъ своими пейзажами и интерьёрами, портретами и nature morte о той свѣжей струѣ

чистой живописности, которая тогда влилась въ творчество мюнхенцевъ. Въ чисто живописномъ отношеніи *Карлъ Гайдеръ*, правда, уступаетъ этимъ художникамъ. Его пейзажи не столько картины, сколько раскрашенныя гравюры. Онъ превращаетъ кисть въ перо и вырисовываетъ всѣ мелочи, каждый листочекъ, каждую травку. Но вѣдь и примитивы и Дюреръ поступали точно такъ же. А такъ какъ Гайдеръ похожъ на нихъ своимъ полнымъ піэтета изученіемъ природы, то онъ имѣетъ право быть примитивомъ и въ выраженіи своихъ идей. Напоминающая Гольбейна манера Лейбля, быть можетъ, побудила его отнестись и съ своей стороны къ природѣ съ смиреніемъ, свойственнымъ старымъ нѣмецкимъ художникамъ. Какъ ни архаичны его рисунокъ и мазокъ, его умѣніе комбинировать самые разнообразные оттѣнки зеленаго цвѣта не лишено въ чисто живописномъ отношеніи своеобразной прелести.

Въ сторонѣ отъ этихъ художниковъ, примыкающихъ къ Лейблю, стоитъ *Альбертъ фонъ Келлеръ*. Рѣшающее вліяніе на него оказалъ, повидимому, Стевенсъ. Нѣкоторые изъ его послѣднихъ портретовъ производятъ безцвѣтное впечатлѣніе. Но эти чисто шикозныя картины нисколько не мѣняютъ того факта, что въ эпоху, когда настоящихъ художниковъ въ Германіи было еще мало, Келлеръ создавалъ восхитительныя картины. Въ 70-хъ годахъ онъ принадлежалъ къ числу немногихъ художниковъ, не писавшихъ ни историческихъ, ни жанровыхъ картинъ, занимавшихся живописью ради живописи. Не связывая себя никакой партійной программой, онъ писалъ все. Одного только не было въ его картинахъ—тривіальности. Такія вещи, какъ «Ужинъ во время бала», воспроизводятъ съ рафинированнымъ вкусомъ сцены изъ high - life'a. Темы, какъ «Воскрешеніе дочери Яира» и «Сонъ вѣдьмы», давали ему возможность создавать изъ пестрыхъ костюмовъ и отливающихъ перламутромъ нагихъ женскихъ тѣлъ изящные красочные букеты. Въ особенности его очень небольшія картины, писанныя не столько для выставокъ, а для себя, отличались поразительной живописной красотой. Въ этихъ шуршащихъ шелковыхъ юбкахъ и нагихъ женскихъ тѣлахъ, въ этихъ интерьёрахъ и пейзажахъ все элегантно, все блеститъ и сверкаетъ, какъ въ картинахъ только Стевенса и Монтичелли. Изреченіе Уистлера, что всякая живопись, обслуживающая предметнымъ содержаніемъ обывателя, не есть искусство, что художникомъ является лишь тотъ, кто изъ созвучія красочныхъ массъ черпаетъ мотивы для артистической гармоніи красокъ, это изреченіе въ особенности примѣнимо къ Келлеру.

Исторія нѣмецкой живописи не должна игнорировать и великолѣпнаго *Бруно Пиглгейнъ* (Piglhein), хотя онъ и не создалъ ничего крупнаго. Ибо отъ художниковъ, расточающихъ, точно играя, во всѣ стороны грацію и красоту, исходитъ все же вліяніе, не скоро прекращающееся. Между этимъ поколѣніемъ семидесятниковъ и современностью связующимъ звеномъ является *Трюбнеръ*. Хотя художникъ еще теперь находится въ расцвѣтѣ силъ и таланта, однако рѣшающимъ и для него моментомъ былъ тотъ, когда колоссъ Курбе вошелъ въ поле зрѣнія нѣмецкихъ художниковъ. Въ высшей степени характерно, что

въ мастерской Трюбнера въ Карлсруэ виситъ автопортретъ Курбе. Въ лицѣ Трюбнера въ самомъ дѣлѣ точно вновь воплотился въ наши дни Курбе.

Сынъ состоятельнаго ювелира, отпрыскъ извѣстной семьи книгоиздателей, Трюбнеръ родился въ 1851 году въ Гейдельбергѣ. Никто иной, какъ Анзельмъ Фейербахъ, одобрилъ здѣсь первые рисунки мальчика. Потомъ онъ нѣкоторое время учился у Ганса Канона, жившаго тогда въ Штуттгартѣ, а въ Мюнхенѣ, въ началѣ 70-хъ годовъ, онъ вступилъ въ кружокъ Лейбля, еще не бывшаго тогда тѣмъ тонкимъ миніатюристомъ, какимъ онъ сдѣлался впослѣдствіи, писавшаго еще въ «широкой манерѣ» и напоминавшаго скорѣе Курбе, чѣмъ Гольбейна. По этому пути, отъ котораго Лейбль потомъ отклонился, и пошелъ Трюбнеръ. Онъ былъ рожденнымъ художникомъ. На каждомъ шагу воспринималъ онъ художественныя впечатлѣнія. Изображалъ ли онъ интерьёры, картины или пейзажи—всегда все отличалось изысканной красотой тона, чудеснымъ благозвучіемъ красокъ, свойственнымъ только старо-голландскимъ произведеніямъ. А нѣкоторые изъ его портретовъ, напр. дамы въ сѣромъ (1879), напоминали благородствомъ красокъ и монументальной простотой линій почти Веласкеса. Въ ту эпоху, впрочемъ, кто умѣлъ цѣнить подобныя живописныя качества? Вильгельмъ Трюбнеръ былъ знаменитъ, но не среди большой публики. Только интимные знакомые Адольфа Байерсдорфера знали, что въ этомъ молчаливомъ, крѣпкомъ молодомъ человѣкѣ живетъ первоклассный художникъ.

На выставкахъ среди другихъ картинъ повѣствовательнаго характера его произведенія казались трезвыми и лишенными поэзіи. Впрочемъ, иногда и онъ шелъ навстрѣчу публикѣ заглавіемъ, которое давалъ своимъ картинамъ. Комическое впечатлѣніе производитъ, напр., картина (въ Академіи въ Карлсруэ), изображающая собаку передъ столомъ, на которомъ разложены колбасы, а глубокомысленная надпись гласитъ: Ave, Caesar, morituri te salutant. Но разъ уже природа создала человѣка художникомъ, то даже самыя глупыя этикетки не могутъ измѣнить характера его картинъ. Талантъ Трюбнера былъ такой непосредственный, такой устойчивый, что при всемъ стремленіи къ остроумнымъ мыслямъ онъ могъ создавать только чисто живописныя цѣнности.

Если первыя небольшія картины Трюбнера почти не обратили на себя вниманія, то болѣе крупныя, возникшія въ 70-хъ годахъ, вызвали нескрываемую досаду. Въ нихъ онъ осмѣлился воспроизвести темы, которыя публика не могла себѣ представить иначе, какъ обвѣянными чистѣйшей поэзіей, осіянными поддѣльнымъ блескомъ идеализированной красоты. Трюбнеръ пишетъ битву гигантовъ, битву амазонокъ, борьбу кентавровъ, пѣсню Данте, распятіе, Христа въ могилѣ. Но и въ данномъ случаѣ онъ, подобно Веласкесу и Гольбейну, думалъ только о доброкачественности живописи. Даже миѳологическій или религіозный сюжетъ былъ для него ни чѣмъ инымъ, какъ кусочкомъ природы, перенесеннымъ на полотно при помощи лучшихъ средствъ, находящихся въ распоряженіи художника.

Если Трюбнеръ потомъ отказался отъ подобныхъ темъ, то объ этомъ, какъ ни хороши эти картины, жалѣть не приходится. Такой здоровый сильный талантъ не нуждался въ величественныхъ темахъ, чтобы производить импозантное впечатлѣніе. Присматриваясь къ произведеніямъ Трюбнера, возникшимъ въ 80 г., вы сначала замѣчаете нѣкоторую неувѣренность, какія-то колебанія. Нѣкоторыя изъ этихъ картинъ были таковы, что распространилось мнѣніе, что хорошія вещи Трюбнера относятся исключительно къ 70 годамъ. Еще къ живому, къ нему относились какъ къ уже мертвому старому художнику. Но Трюбнеръ органически не могъ безъ оговорокъ примкнуть къ импрессіонистическому движенію, распространившемуся за это время по всей Германіи. Онъ на мгновеніе сталъ втупикъ, потерялъ на мгновеніе равновѣсіе. Потомъ онъ снова пришелъ въ себя. И именно потому, что онъ отнесся къ импрессіонизму критически, а не воспринялъ его, какъ нѣчто готовое, остался онъ самостоятельнымъ художникомъ, шедшимъ не за французами, а рядомъ съ ними. Подъ вліяніемъ импрессіонизма онъ только перешелъ отъ красивыхъ тоновъ старыхъ художниковъ къ болѣе свѣтлому колориту. Во всемъ же остальномъ онъ остался прежнимъ. Сила и здоровье, естественность и простота остались характерными чертами его творчества. Едва ли какой-нибудь другой современный художникъ можетъ съ нимъ сравняться великолѣпной широкой кистью, развитымъ чувствомъ красочности, способностью свести всѣ частности природы къ крупнымъ гармоническимъ цѣнностямъ.

Можно ли найти въ современномъ искусствѣ, напр., портреты всадниковъ, могушихъ пойти въ сравненіе съ произведеніями Трюбнера? Если картины Веласкеса были единственными въ своемъ родѣ, то потому, что художникъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и спеціалистомъ. Изображая охотничьи сцены, онъ зналъ всѣ подробности охотничьяго ремесла, какъ какой-нибудь оберъ-егермейстеръ. Изображая лошадей, онъ зналъ всѣ вопросы конскаго спорта. Такая же дѣловитость была и у Трюбнера. Онъ изобразилъ великаго герцога баденскаго въ свѣтло-голубомъ мундирѣ драгуна, или молодого великаго герцога гессенскаго въ темно-зеленомъ мундирѣ улана среди свѣтло-зеленаго пейзажа. Въ этихъ картинахъ нѣтъ ничего произвольнаго. Точно переданъ цвѣтъ пестраго сукна и орденскихъ ленточекъ. Съ знаніями спеціалиста показано, какъ нога покоится въ стремени, какъ рука держитъ поводья, какъ лошадь повинуется каждому еле замѣтному движенію руки.

Съ этой дѣятельностью, совершенно, какъ у Веласкеса, соединяется неслыханное мастерское умѣніе примирить самые противоположные элементы, художественно подчинить себѣ и растворить самые на видъ рѣзкіе контрасты. Другой художникъ, поставленный передъ такой же задачей, увлекся бы пустой разрисовкой мундира или потопилъ бы все à la Ленбахъ въ коричневомъ соусѣ. Трюбнеръ, напротивъ, далъ намъ изображенія государей, представляющія при всей документальной точности первоклассныя художественныя произведенія, выполнивъ задачу, едва ли рѣшенную еще кѣмъ-нибудь другимъ послѣ Веласкеса.

Или найдутся ли въ современномъ искусствѣ — если не считать Курбе—пейзажи, пронизанные до такой степени соками вселенной, какъ простыя и все же мощныя картины, писанныя Трюбнеромъ въ его дачѣ, въ замкѣ Гемсбахъ? Уже его пейзажи 70-хъ годовъ, возникшіе въ Хіемзе, очаровательны своей гармоніей сѣрыхъ, зеленыхъ и бѣлыхъ тоновъ въ духѣ Веласкеса. Пусть въ настоящее время его пейзажи уже не отличаются этимъ изящнымъ сѣрымъ тономъ, зато тѣмъ удивительнѣе умѣетъ онъ передать впечатлѣніе лѣсной прохлады, свѣжесть влажной зелени. Въ произведеніяхъ Курбе мы удивляемся той чувственной силѣ, съ какой онъ переносилъ природу безъ остатка на полотно. Трюбнеръ занимаетъ въ нѣмецкомъ искусствѣ приблизительно такое же мѣсто, какое Курбе занимаетъ во французскомъ. Онъ не ищетъ, не идетъ ощупью. Картины его подобны стихійной силѣ. Дѣйствительность схвачена правдиво и вѣрно. И вмѣстѣ съ тѣмъ она уловлена такимъ глубокимъ взглядомъ, претворена въ краски и формы съ такой суверенной увѣренностью, съ такимъ инстинктивнымъ вкусомъ, что вы узнаете его картины уже издали. Пріятно встрѣтиться съ художникомъ, обнимающимъ природу съ такимъ первобытнымъ восхищеніемъ, воспроизводящимъ на полотнѣ такъ чудесно великую животную жизнь вселенной.

Именно потому, что новѣйшее искусство такъ часто отличается ноткой блэзированности, нездоровой утонченности, мы любимъ Трюбнера, производящаго въ своей крѣпкой и спокойной силѣ впечатлѣніе человѣка иной, болѣе здоровой и мощной эпохи.

РЕТЕЛЬ: Пляска смерти.

Германія и Австрія послѣ 1880 г.

ТОМА: Пейзажъ.

Этимъ уже указано дальнѣйшее развитіе нѣмецкой живописи послѣ 1880 г. Если поколѣніе 70-хъ гг. вдохновлялось Курбе, то теперь начинаетъ сказываться вліяніе импрессіонизма.

Первымъ художникомъ, вступившимъ на путь импрессіонизма и доведшимъ его послѣдовательно до конца, былъ *Максъ Либерманъ*.

Либерманъ также выступилъ въ эпоху, когда Курбе внесъ броженіе въ нѣмецкую живопись. Онъ былъ тогда ученикомъ веймарской академіи, и его первыя возникшія здѣсь въ 1872 г. картины — «Женщины, общипывающія гусей» и «Изготовительницы консервовъ» — доказываютъ, что и его первымъ менторомъ былъ именно Курбе. На одной изъ этихъ картинъ въ темномъ сараѣ сидятъ старухи и общипываютъ гусей, на другой—въ темномъ низкомъ помѣщеніи женщины чистятъ ножами овощи. Въ этихъ картинахъ не было ничего анекдотическаго, ничего иллюстративнаго. Передъ нами художникъ, испытывающій сладострастное наслажденіе сопоставлять красивыя полнозвучныя краски, создавать nature morte изъ коричневыхъ стѣнъ, синихъ передниковъ и темно-зеленыхъ овощей, выдѣлять желтовато-бѣлые предметы на коричнево-черномъ фонѣ.

Потомъ Либерманъ отправился въ Парижъ. Уже въ 1873 г., когда вслѣдствіе войны оборвались раньше столь оживленныя сношенія

между французскимъ и нѣмецкимъ искусствомъ, могъ Либерманъ, не походившій на бѣлокураго германца, рискнуть сдѣлать первую рекогносцировку въ враждебную страну. Правда, импрессіонизмъ покачто мало подѣйствовалъ на него. Въ Веймарѣ онъ познакомился съ живописью Курбе только изъ вторыхъ рукъ. Было поэтому логично, если онъ теперь въ Парижѣ изучалъ ее по первоисточнику. Его отношенія къ жившему въ Парижѣ венгерцу Мункачи также привязывали его къ Курбе. Главная его картина, писанная во Франціи—«Рабочіе на полѣ брюквы»—еще проникнута поэтому всецѣло духомъ Курбе. Вспоминаются «Похороны въ Орнансѣ» и «Каменотесы». Даже Милле, около котораго онъ кружилъ въ Барбизонѣ, остался для него пока отвлеченнымъ понятіемъ. Ибо если и можно утверждать, что картина «Сборъ картофеля» въ общемъ соприкасается съ темами Милле, въ ней нѣтъ ничего такого, что въ формальномъ отношеніи составляетъ главную нотку Милле. Знакомство Либермана съ импрессіонизмомъ обнаруживается только въ томъ, что онъ все больше старается замѣнить красивую краску обусловленнымъ атмосферой тономъ.

А въ какой странѣ легче изучить языкъ атмосферы? Гдѣ процвѣтала уже въ XVII в., въ дни Питера де Гоха и ванъ-деръ-Меера, удивительно утонченный пленэризмъ? Гдѣ новѣйшее искусство было результатомъ не революціи, а совершенно естественной эволюціи, возвращеніемъ къ старымъ знакомымъ, роднымъ традиціямъ? То—разумѣется, Голландія, страна полутемныхъ интерьёровъ и мягкаго тумана, гдѣ краски не ярки и не жестки, гдѣ влажный морской воздухъ смягчаетъ даже самые противоположные тона, сочетая ихъ въ симфоніи. Либерманъ и поселился въ Голландіи послѣ того, какъ произведенія импрессіонистовъ расчистили ему теоретически путь къ живописи свѣта. Здѣсь онъ сталъ лицомъ къ лицу съ природой, пытаясь какъ можно проще, безъ всякаго мудрствованія передать ея настроенія, ея самыя простыя настроенія. Именно благодаря этой своей безпретенціозной простотѣ картины Либермана являются продолженіемъ старой хорошей голландской живописи. Вотъ сидятъ старики въ саду богадѣльни, курятъ трубку, погружены въ раздумье, читаютъ газеты, бесѣдуютъ съ сосѣдомъ, грѣются въ созерцательномъ бездѣліи на солнцѣ. Вотъ старуха у окна штопаетъ чулки, а дневной свѣтъ скользитъ нѣжной волной по бѣлому чепцу, по лицу и морщинистымъ рукамъ. Или сапожникъ точаетъ сапоги, сидя въ мастерской съ своими подмастерьями. Или прачки разстилаютъ на зеленой травѣ бѣлыя простыни. Поросята жадно тѣснятся къ кормовому корыту, а свинья сидитъ, хрюкая, поодаль. Сиротки-дѣвочки въ черно-красныхъ платьяхъ съ бѣлыми передниками, въ бѣлыхъ чепцахъ гуляютъ въ саду пріюта, шьютъ и болтаютъ.

Въ первыхъ картинахъ Либермана еще чувствовалось, что художникъ писалъ съ моделей. Люди не работаютъ, а только дѣлаютъ видъ, что работаютъ. Теперь этотъ послѣдній привкусъ модели, отличающій его болѣе раннія картины, уступаетъ мѣсто доподлинной, непосредственно-переданной жизни.

Безчисленное множество художниковъ до Либермана изучали

картины старыхъ голландцевъ, но главнымъ образомъ со стороны пестрыхъ костюмовъ, обусловленныхъ тогдашней модой, и потому не возвысились надъ уровнемъ ученическаго подражанія. Картины же Либермана могли спокойно висѣть въ голландской залѣ стараго музея, какъ творенія художника, сумѣвшаго изъ элементовъ своей эпохи сдѣлать такія же хорошія картины, какія удалось старымъ художникамъ создать изъ элементовъ ихъ эпохи, какъ творенія художника, смотрѣвшаго на міръ не сквозь очки старыхъ мастеровъ, а собственными глазами.

Но есть въ картинахъ Либермана и нѣчто такое, чего не было въ произведеніяхъ старой голландской живописи, нѣчто, объясняемое тѣмъ, что впечатлѣнія, полученныя имъ когда-то отъ Милле, облеклись у него теперь въ самостоятельную форму, тѣмъ, что ему раскрылась самая душа искусства Милле. Если что придаетъ произведеніямъ Милле ихъ героическое величіе, такъ это, какъ извѣстно, то стихійное чувство пространства, съ какимъ онъ помѣщаетъ среди пейзажа свои сведенныя къ первоначальному типу и упрощенныя фигуры. Многія изъ картинъ Либермана отличаются той же величавостью и той же эпической мощью. Все ширится, становится спокойнымъ и могучимъ. Либерманъ словно безпрестанно упражняетъ свой глазъ, чтобы научиться схватывать только крупныя линіи, монументальность контура, ритмъ жизни и природы. Картина «Улица въ голландской деревнѣ» изображаетъ двухъ батрачекъ, изъ которыхъ одна накосила травы, а другая гонитъ на лугъ корову. Возникшая въ 1885 г., она служитъ переходомъ къ будущимъ его крупнымъ произведеніямъ. На картинѣ «Чистка льна въ Ларенѣ» восхищаешься не только тонко переданнымъ сѣрымъ воздухомъ, вливающимся въ помѣщеніе, не только естественностью движеній работницъ, но и въ линіяхъ замѣтна тенденція въ сторону монументальности, въ сторону синтеза, сразу бросающаяся въ глаза, какъ только рядомъ поставишь «Заводъ» Менцеля.

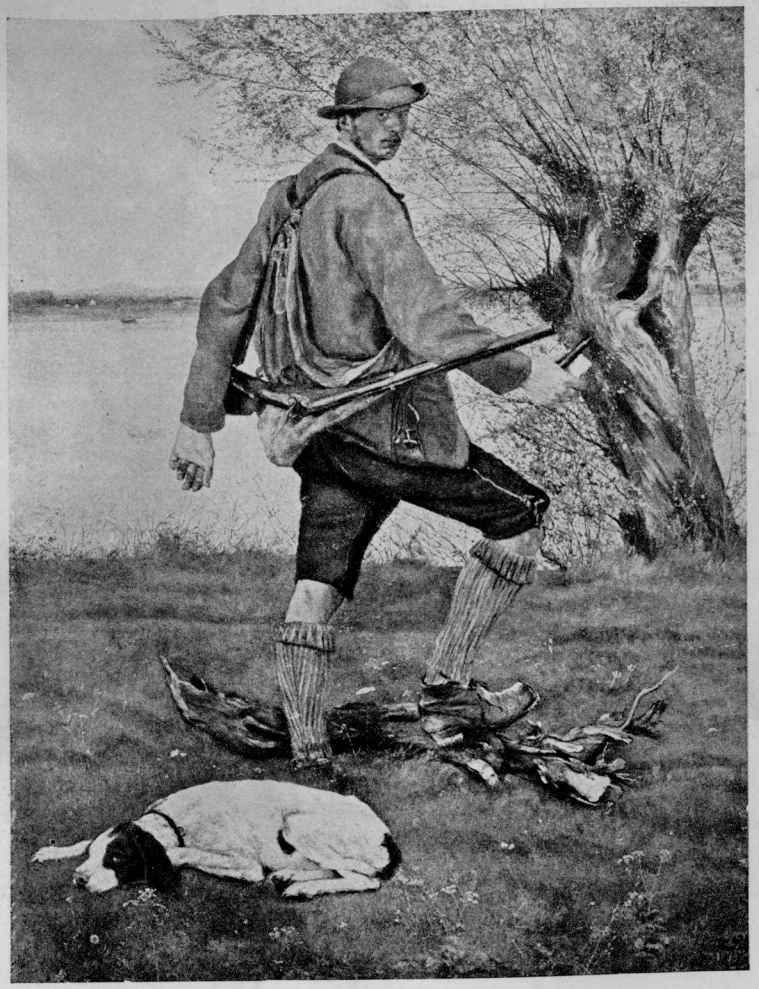
Наконецъ, въ картинѣ «Починка сѣтей» Либерманъ достигъ поставленной цѣли. Онъ ходитъ вокругъ да около этой темы, воспроизводя ее сначала въ видѣ рисунковъ, стремясь схватить иногда жизнь подъ открытымъ небомъ, иногда величественную поэзію царящей въ природѣ нирваны. Тянется сѣверная равнина, пустынная и голая. Зелень всюду отливаетъ сѣрымъ цвѣтомъ. По небу плывутъ сѣрыя облака. А посреди этого грандіознаго въ своей пустотѣ пейзажа сидятъ или стоятъ на колѣняхъ женщины, молодыя и старыя, растилая и починяя сѣти.

Одна, нагруженная сѣтями, идетъ, могучей фигурой какъ бы врастая въ горизонтъ. Отъ порыва вѣтра поднимаются ея юбки. Взоръ теряется далеко въ безконечности. Кромѣ Милле никто не умѣлъ въ такой степени созидать пространство и наполнять его поэзіей. Тамъ, гдѣ Менцель далъ бы соединеніе отдѣльныхъ небольшихъ частностей, Либерманъ сосредоточилъ въ немногихъ фигурахъ все содержаніе мотива, такъ что образы производятъ впечатлѣніе символовъ. Раздаются тѣ же могучіе аккорды величественно-переданнаго пейзажа и въ другихъ его картинахъ, гдѣ фигуры стоятъ торжественно, подобно ста-

туямъ. Вотъ, напр., женщина, пасущая козъ (въ мюнхенской Пинакотекѣ), могучій силуэтъ которой такъ великолѣпно выдѣляется на сѣромъ фонѣ дюны и неба. Или вотъ сидящій на краю дороги крестьянинъ (въ музеѣ въ Лейпцигѣ), картина также очень хорошо подсказывающая впечатлѣніе безграничнаго пространства, вотъ идущій по полю крестьянинъ (въ музеѣ въ Кенигсбергѣ), молодая пастушка, пасущая овецъ, держа въ рукѣ чулокъ, который она вяжетъ, (въ галлереѣ Лихтенштейна въ Вѣнѣ): здѣсь осуществлена и та его мысль, которую онъ выразилъ такъ: его привлекаетъ не столько такъ называемая живописность, а передача природы въ ея простотѣ и величіи. При этомъ не слѣдуетъ забывать, что подобныя картины отнюдь не новое только изданіе картинъ Милле. Ибо то, въ чемъ было величіе Милле, его концепція формы и пространства, нашло себѣ у него чистое выраженіе только въ рисункахъ, тогда какъ его картины сохраняли отпечатокъ нѣкоторой неуклюжести, маслянистой тяжеловатости. Въ картинахъ Либермана съ пластической мощью соединена еще и красота передачи атмосферы, не встрѣчающаяся въ такомъ видѣ у Милле. Иначе: Либерманъ перевелъ Милле на языкъ современности, тогда какъ во Франціи нѣтъ такого же связующаго звена между Милле и новѣйшей живописью.

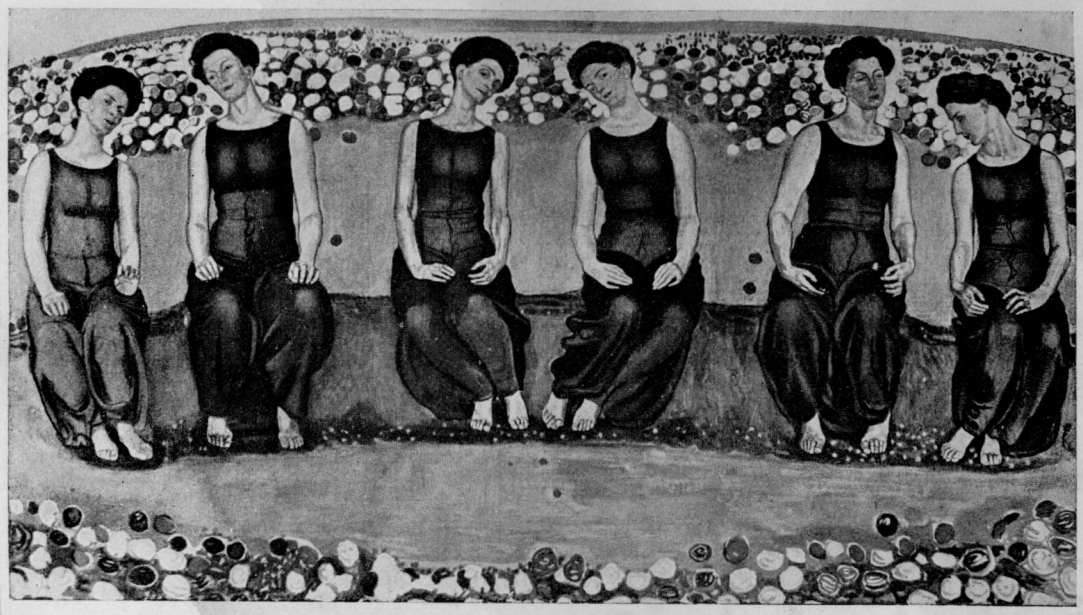
Программа настоящаго импрессіонизма была, правда, не исчерпана и этими произведеніями Либермана. Онъ писалъ до сихъ поръ обычный сѣрый дневной свѣтъ и игру солнечныхъ пятенъ, старался изображать спокойныхъ людей во всей непринужденности ихъ поведенія, такъ чтобы отсутствовали всякая поза, всякій привкусъ модели, старался по мѣрѣ возможности о томъ, чтобы композиція охватывала естественно и непринужденно элементы жизни. Однако импрессіонисты ушли во всемъ этомъ гораздо дальше. Они писали не только воздухъ, заглушающій краски, но и свѣтъ, придающій имъ безконечное множество оттѣнковъ, растворяющій красочную поверхность въ комплексъ разнообразнѣйшихъ и все-таки гармонически-созвучныхъ тоновъ. Такъ была осуществлена возможность передать все многообразіе красокъ жизни въ картинахъ, не производившихъ однако впечатлѣнія пестроты. Далѣе. Знакомство съ японцами выдвинуло совершенно новыя проблемы въ области композиціи и анализа движеній. Между тѣмъ, какъ Мане еще дорожилъ правильнымъ строгимъ построеніемъ, у Дегаза, великаго мастера свободной композиціи, царитъ полная свобода. Всегда сцена такъ передана, что въ ней нѣтъ ничего мертваго, конструированнаго, а есть только живыя точки. Съ другой стороны, какъ мастеръ изображать движенія, Дегазъ научилъ насъ видѣть движенія, своеобразная красота которыхъ раньше не чувствовалась, зафиксировалъ моменты, столь мгновенные, что раньше они никѣмъ не воспроизводились.

Таковы проблемы, занимавшія и Либермана въ его позднѣйшихъ произведеніяхъ. Эти новыя проблемы должны были, естественно, расширить и кругъ его темъ. Пока онъ изображалъ жизнь въ ея спокойномъ статическомъ состояніи, онъ былъ художникомъ голландскихъ крестьянъ, художникомъ деревенской жизни голландскаго берега.

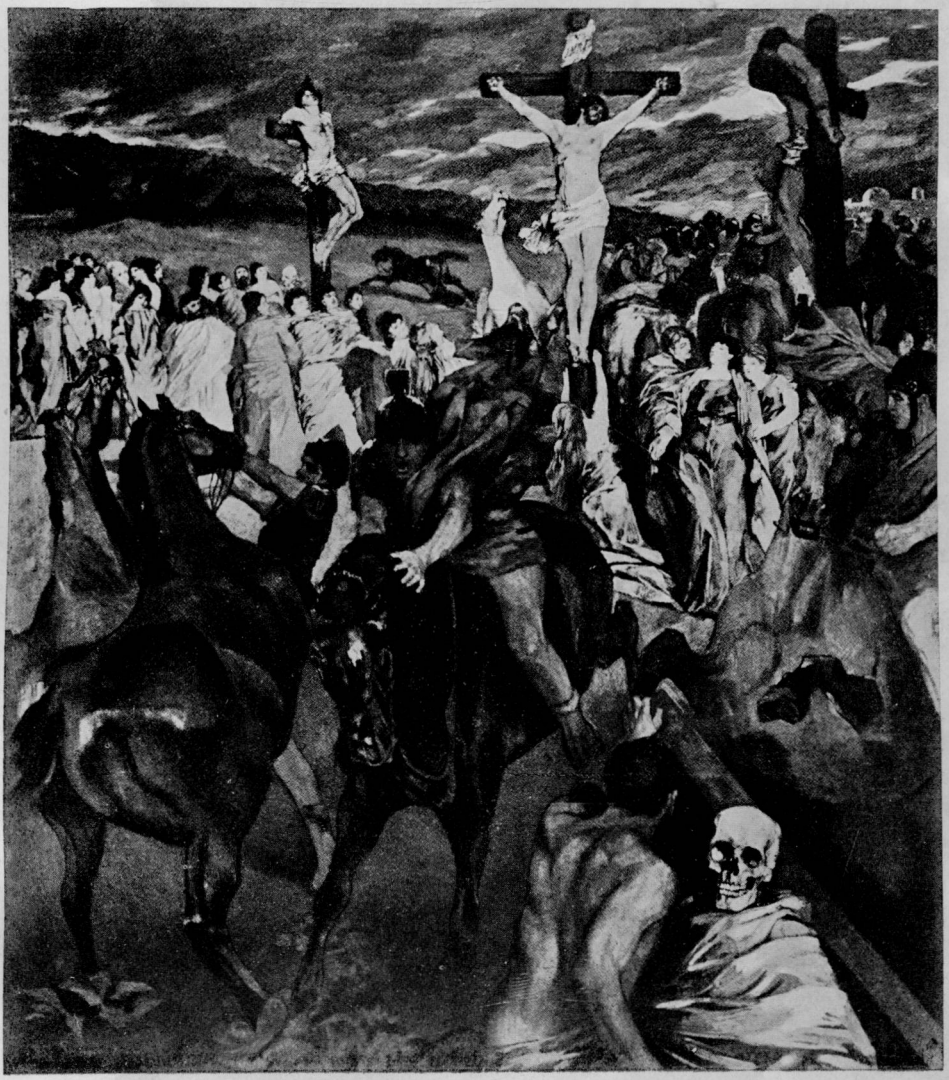


Лейбль: *Портретъ.*

Тома: *Весенній хороводъ.*



Годлеръ: *Святыя мгновенія.*



Трюбнеръ: *Распятіе.*

При его имени въ воображеніи вставали сѣрыя дюны и бѣдныя комнаты, дѣвочки-сиротки, крестьяне и рыбаки. Онъ воспроизводилъ движеніе въ его самой элементарной формѣ, т.-е. работу, свѣтъ въ его самомъ обычномъ проявленіи, т.-е. обыкновенный дневной свѣтъ. Теперь, когда онъ переходилъ къ нервному люминизму, къ анализу мгновенныхъ движеній, ему нужны были другіе объекты. Какъ бы само собой рядомъ съ повседневностью стало особое, съ дюной—большой городъ, съ крестьяниномъ—свѣтское общество. Оправдалось и на немъ то, что Золя писалъ въ началѣ движенія: «Натурализмъ не зависитъ отъ темы. Его царствомъ является все общество отъ салона до кабака». И вотъ Либерманъ выковываетъ себѣ инструментъ, позволившій бы ему писать во всѣхъ ея проявленіяхъ окружавшую его жизнь. А богатство средствъ, которыми онъ теперь располагалъ, внесло въ его творчество такую лихорадочность, такое нервозное упоеніе, что можно было бы сказать: только въ эти годы переживалъ онъ свой Sturm und Drang.

Лучше всего можно прослѣдить этотъ переходъ Либермана къ чистому импрессіонизму на темѣ о пивномъ погребкѣ, занимавшей его съ юныхъ лѣтъ. Одна изъ его картинъ мюнхенскаго періода на этотъ сюжетъ еще не обличаетъ въ немъ художника. Центръ тяжести еще покоится здѣсь на сюжетѣ, на фигурахъ. Нанизывая другъ на друга интересныя жанровыя подробности, онъ старался быть занятнымъ въ духѣ Менцеля. Совершенно иначе задумана возникшая въ 1893 г. картина «Пивной погребокъ въ Бранненбургѣ». Все предметное отступило здѣсь на задній планъ. Передана только иллюзія мерцающаго свѣта, получающаяся, когда глазъ смотритъ на пейзажъ, въ моментъ когда лучи солнца пронизываютъ верхушки деревьевъ, играя на землѣ и на пестрыхъ платьяхъ людей. А что красочнѣе оперенія птицъ? Что красочнѣе выкрашенной въ красный цвѣтъ крестьянской хаты, всосавшей въ себя весь свѣтъ и излучающей его нѣжнымъ блескомъ? Такія картины въ особенности характерны для Либермана 90-хъ годовъ. Къ этому времени относятся «Человѣкъ съ попугаемъ» и «Аллея попугаевъ въ зоологическомъ саду въ Амстердамѣ», гдѣ краски пылаютъ и сверкаютъ какъ бы сами собой.

Затѣмъ послѣдовали картины въ родѣ «Улица въ Шевенингенъ», «Садъ при школѣ», «Домъ Эдама», «Ресторанъ съ садомъ въ Лейденѣ» и «На пути въ церковь», гдѣ зелень листвы, красныя крыши и яркіе цвѣта одежды образуютъ вмѣстѣ съ пронизывающимъ деревья свѣтомъ такіе чудесные букеты свѣтлыхъ вибрирующихъ тоновъ. Слѣдующей картиной былъ «Канатный дворъ», гдѣ синія блузы рабочихъ звучатъ такъ красиво на фіолетово-коричневомъ фонѣ земли и матовой зелени деревьевъ. Затѣмъ послѣдовали: «Видъ изъ мастерской» со всей кишащей на улицѣ пестрой жизнью, переданной такъ хорошо, какъ лучше бы не сдѣлалъ и самъ Клодъ Моне, «Мясная лавка», эта чудесная симфонія темно-краснаго и оранжеваго тоновъ; «Шествіе папы», картина, въ которой вѣрующій католикъ, быть можетъ, усмотритъ отсутствіе религіозной торжественности: зато любитель искусства придетъ въ восторгъ отъ удивительнаго мастерства, съ какимъ калейдоскопическое попури изъ знаменъ, костюмовъ и иконъ сведено къ единому

красочному аккорду, и наконецъ: «Еврейская улица въ Амстердамѣ», гдѣ свѣтлая зелень овощей, сѣро-коричневые дома, пестрыя платья и синія ставни, смѣшиваясь своими красками, образуютъ такую радостную и звучную симфонію. Если бы не завоеванія импрессіонизма, подобное богатство красокъ было бы равносильно дезорганизованной пестротѣ и варварской грубости. Краски боролись бы другъ съ другомъ жестоко и крикливо. Построенныя на базисѣ импрессіонизма картины Либермана, напротивъ, продукты высокой культуры. Тончайшіе оттѣнки служатъ посредствующими и объединяющими звеньями между противоположными элементами. При этомъ Либерманъ однимъ изъ немногихъ избѣжалъ главной опасности импрессіонизма впасть въ чистый люминизмъ—черта, отнимающая у столькихъ картинъ ясность построенія, способность дѣйствовать на далекомъ разстояніи. Его картины производятъ декоративное впечатлѣніе въ лучшемъ смыслѣ этого слова (не цѣною насильственныхъ средствъ), такъ какъ отчетливая организація красочныхъ массъ придаетъ всему огромную пластичность.

Мастерство, съ какимъ переданы на картинахъ «Шествіе папы» и «Еврейская улица», бушующая, какъ морскія волны, толпа, ритмъ массоваго движенія, служитъ предвѣстникомъ тѣхъ картинъ, гдѣ уловлена искрящаяся жизнь, схвачены самыя мгновенныя движенія. Писать море съ его мѣняющимися настроеніями можетъ только художникъ съ взоромъ, похожимъ на моментальную фотографію, и съ быстрой рукой. Справиться съ этой темой было одной изъ главныхъ цѣлей Либермана. Съ ней можно было къ тому же соединить и изображеніе нагого тѣла. Съ изображеніемъ наготы дѣло обстоитъ въ новѣйшей живописи довольно плохо. Если современный художникъ подписываетъ подъ своей картиной «Адамъ и Ева», «Самсонъ и Далила», или придумываетъ какое-нибудь миѳологическое заглавіе, чтобы оправдать изображеніе нагого тѣла, то это не болѣе, какъ выходъ изъ затруднительнаго положенія. Единственная возможная для воспроизведенія ситуація, когда мы чувствуемъ себя естественно въ обнаженномъ состояніи, это моментъ купанья. Такъ возникли разнообразныя сцены на штрандѣ съ купающимися мальчиками,—мальчики плещутся въ водѣ или одѣваются послѣ купанія: мастерски схвачены художникомъ мгновенныя движенія молодыхъ, пронизанныхъ дрожью тѣлъ, изумительно переданы сотни оттѣнковъ, вызванныхъ игрой свѣта на кожѣ. Высокая художественность этихъ картинъ особенно бросается въ глаза, если мы ихъ сопоставимъ съ картинами, писанными академиками просто ради красивой позы.

Либермана далѣе очень занимала задача воспроизведенія движеній, характерныхъ для того или иного спорта. Онъ писалъ игроковъ въ теннисъ такъ, что глазъ слѣдитъ съ восхищеніемъ за граціей этихъ элегантныхъ молодыхъ тѣлъ, раскачивающихся подъ ритмъ игры.

Возникли далѣе разнообразныя изображенія всадниковъ. Тонкости верховой ѣзды, рыцарственная элегантность всадника, сидящаго эластично въ сѣдлѣ, нервность расоваго коня, реагирующаго на малѣйшее давленіе ляжекъ — все это интересовало очень многихъ круп-

ныхъ художниковъ, начиная отъ Веласкеса и кончая Жерико и Дегазомъ. Всадники Либермана могутъ не стыдиться этихъ своихъ предковъ. Такъ возникли такія картины, какъ «Игроки въ поло», гдѣ тема предъявляетъ къ мѣткости глаза и быстротѣ руки художника самыя повышенныя требованія, далѣе «Юноша, вскакивающій на лошадь», «Пара, катающаяся верхомъ», гдѣ въ передачѣ движеній самый выразительный моментъ, самая существенная линія найдены такъ тонко, какъ это могли бы сдѣлать только Дегазъ и японцы. Такъ возникла, наконецъ, и та картина, которая служитъ для этой фазы его творчества такимъ же чудеснымъ памятникомъ, какимъ для предыдущаго періода была «Починка сѣтей» (въ Kunsthalle въ Гамбургѣ),—а именно «Всадники на берегу», гдѣ съ такой увѣренностью зафиксирована прелесть мгновенія, и композиціи приданъ при отсутствіи всякой насильственной цѣльности все же характеръ картины.

Поистинѣ огромный путь прошелъ Либерманъ отъ «Женщинъ, общипывающихъ гусей,» до этихъ картинъ! Художники, выковывающіе себѣ рано готовую форму для выраженія своихъ мыслей, черпаемыхъ въ собственномъ внутреннемъ мірѣ, быстро изнашиваются и повторяются. Творчество Либермана, которому природа ставила все новые вопросы, все новыя проблемы, постоянно обновлялось, какъ природа съ каждой новой весной порождаетъ новую жизнь и новую красоту. Впрочемъ, какъ въ жизни многихъ великихъ художниковъ прошлаго, его осень была еще плодороднѣе и богаче весны.

Логическимъ дополненіемъ является развитіе Либермана, какъ портретиста. Въ своихъ раннихъ фигурныхъ картинахъ онъ стремился къ возможно большей непосредственности и естественности въ передачѣ жизни. Такъ и въ своихъ портретахъ онъ съ самаго начала заботился не только о живописныхъ ихъ достоинствахъ, но и объ отсутствіи позъ. Гамбургскаго бургомистра Петерсена онъ написалъ такъ, чтобы черный цвѣтъ его старо-голландскаго чиновничьяго костюма, бѣлый цвѣтъ стоячаго воротника и сѣрый цвѣтъ стѣны образовали напоминающій Веласкеса аккордъ. Быть можетъ, передъ нимъ носился Донъ Хуанъ Австрійскій великаго испанца. Портретъ жены художника представляетъ тонкую, въ своемъ силуэтѣ прелестную nature morte изъ бѣлыхъ и розовыхъ тоновъ. Въ портретахъ Фонтана, Гризебаха и Менье принципіально обойдено все, что можетъ показаться преднамѣреннымъ остроумничаніемъ. Герхартъ Гауптманъ не читаетъ «Ткачей», Вирховъ не изучаетъ черепа. Они даже не стараются вдохновеннымъ взоромъ дать почувствовать зрителю, что они—великіе люди. Этимъ Либерманъ отличается отъ Ленбаха. Между тѣмъ, какъ Ленбахъ очень дешевымъ, очень стереотипнымъ путемъ инсценировывалъ при помощи патетическихъ взоровъ свои знаменитыя парадныя представленія душевнаго величія, Либерманъ всегда пренебрегалъ подобными средствами. И именно поэтому портреты его дѣйствуютъ убѣдительнѣе, сильнѣе и чище. Какое интимное и тонкое впечатлѣніе производитъ портретъ его родителей, какъ хороши портреты его дочки,—то не существо, съ котораго художникъ пишетъ, а воплощеніе дѣтской непринужденности и мечтательности,—или его автопортретъ,—то Либер-

манъ, какимъ мы его знаемъ, человѣкъ свѣтскій, остроумный, саркастическій,—или портретъ Боде—то не только любитель искусства, и не только ученый, но и чиновникъ, организаторъ художественныхъ коллекцій, воплощеніе прусской корректности и чувства долга.

А потомъ, когда Либерманъ сдѣлался творцомъ «Всадниковъ на берегу». то какой брызжущей мгновенной жизнью сумѣлъ онъ насытить и свои портреты. Когда онъ изображаетъ аристократическій типъ князя Лихновскаго или неповоротливаго веселаго господина Бергера, вспоминаешь невольно Франса Гальса. Пусть большая групповая картина собранія профессоровъ, созданная имъ для гамбургской Kunsthalle, была не совсѣмъ удачна въ концепціи пространства, но и здѣсь цѣлый рядъ лицъ—шедевры остроумной характеристики и мастреской передачи. Въ особенности рисунки, зафиксировавшіе первое впечатлѣніе, принадлежатъ въ своей непосредственности, съ своимъ размахомъ, къ лучшимъ произведеніямъ современнаго искусства.

Характеристика Либермана, какъ художника, была бы неполной, если бы мы не вспомнили также о немъ, какъ о рисовальщикѣ. Само собой понятно, мы у него не найдемъ чистенькихъ линій Менцеля. Ибо иныя цѣли предполагаютъ и другія средства. Но и для него привычка постоянно рисовать, заносить всѣ наблюденія въ записную книжку стала второй натурой, «веселой наукой», которой онъ занимался какъ чѣмъ-то само собой подразумѣвающимся. Иногда для него важно какъ можно проще охарактеризовать движеніе. Рѣчь идетъ, напр., о томъ, чтобы констатировать, какъ функціонируютъ члены во время ходьбы, бѣга, лежанія, катанія, верховой ѣзды, плаванія, или когда человѣкъ наклоняется или сядетъ на корточки. Иногда, напротивъ, его занимаютъ вопросы перспективы, вопросы созиданія пространства, напр. когда въ пейзажныхъ этюдахъ дается видъ на плоскую равнину. Если правда, что шедевромъ является произведеніе, выражающее при помощи самыхъ скромныхъ средствъ какъ можно больше, то нѣкоторые изъ этихъ рисунковъ принадлежатъ несмотря на свой небольшой форматъ къ лучшимъ твореніямъ Либермана. Ему, какъ извѣстно, принадлежитъ изреченіе: «рисовать—это искусство опускать» (несущественное). Словами трудно передать, какъ онъ все сводитъ къ нѣсколькимъ штрихамъ, воспроизводящимъ все существенное. Изумительно, какъ онъ умѣетъ одной линіей нарисовать весь силуэтъ фигуры, или какъ въ пейзажныхъ этюдахъ онъ передаетъ жизнь одними только оттѣнками свѣта и тѣни, или какъ въ другихъ этюдахъ онъ даетъ почувствовать, только варьируя силу штриха, безпредѣльное однообразіе дюны, безпредѣльность неба. Даже работая при помощи лишь намековъ, онъ умѣетъ передать безъ остатка всю квинтессенцію мотива. И всюду вы чувствуете ясность его заданій, огромную энергію въ рѣшеніи поставленныхъ задачъ.

Энергія, ясность, направленная на опредѣленную цѣль активность,—таковы отличительныя черты въ характерѣ Либермана. Ибо сколько онъ ни создалъ, какъ ни ушелъ онъ, повидимому, въ свой трудъ, художественная работа только одна сторона дѣятельности этого удивительнаго человѣка. Не менѣе важно то, что онъ сдѣлалъ для нѣ-

мецкаго искусства, какъ агитаторъ. Нѣмецкій художникъ вообще мало практикъ. Онъ дорожитъ своимъ покоемъ, онъ слишкомъ уединяется, слишкомъ флегматиченъ, чтобы самому выковать свою судьбу. Онъ пишетъ свои картины, посылаетъ ихъ на выставку и предоставляетъ случаю рѣшить, будутъ ли онѣ имѣть успѣхъ или нѣтъ. Въ случаѣ неудачи онъ угрюмо поворачивается спиной къ обществу, которое его не поняло, ругается въ пивной, хоронитъ себя въ деревнѣ, надѣясь, что посмертная слава вознаградитъ его за земное мученичество. Французы—и отнюдь не худшіе изъ нихъ—держатся на этотъ счетъ иного мнѣнія. Они знаютъ, что изреченіе «самый сильный человѣкъ тотъ, кто одинокъ,» не примѣнимо къ художникамъ, что базисомъ всякаго искусства является вкусъ потребителей и что въ битвахъ участвуютъ не одиночки, а арміи. И вотъ они организовали художественное производство. Они объединяются въ группы, пишутъ, направляютъ прессу, умѣютъ находить въ лицѣ выдающихся писателей борцовъ-защитниковъ своихъ идей. Курбе, напр., этотъ несомнѣннѣйшій аріецъ, едва ли оказалъ такое глубокое вліяніе, если бы самъ не позаботился о своей славѣ и о продажѣ своихъ картинъ, если бы не соединялъ съ дѣятельностью художника такую же кипучую журналистическую пропаганду. Мане былъ бы не такъ скоро признанъ, если бы не дружба его съ Золя и съ Дюрэ. Либерманъ былъ и въ этомъ отношеніи ученикомъ французовъ. Одинокая жизнь вдали отъ міра, которая нравилась Лейблю и Марэ, была не для него. Онъ думалъ, что нѣмецкій художникъ вовсе не долженъ быть непремѣнно непризнаннымъ геніемъ. Чтобы побѣдить, онъ поэтому не довольствовался только кистью, а настойчиво заботился о томъ, чтобы создать себѣ публику. Онъ пишетъ, читаетъ лекціи, пытается повліять на вкусы общества, онъ былъ всегда въ хорошихъ отношеніяхъ съ представителями прессы, съ критиками, сумѣлъ объединить художественныя силы Берлина и подчинить ихъ своей идеѣ. Это создало ему не мало враговъ, даже среди людей, высоко ставившихъ его, какъ художника. Диктаторы всегда немного неудобны. Беззастѣнчивая энергія, съ которой они преслѣдуютъ свою цѣль, возстановляетъ противъ нихъ тѣхъ, въ жилахъ которыхъ не течетъ кровь тирановъ. Но важно въ концѣ-концовъ только одно: хороши ли или же плохи эти цѣли? А на этотъ счетъ не можетъ быть сомнѣній: искусство Либермана прекрасно. Конечно, его не слѣдуетъ относить къ числу завоевателей, къ числу искателей новыхъ путей, къ категоріи феноменовъ, силы которыхъ коренятся въ неизвѣстныхъ источникахъ. Нѣтъ, Либерманъ исходилъ изъ уже готоваго искусства. Какъ человѣкъ, много путешествовавшій, онъ имѣлъ передъ большинствомъ своихъ товарищей то преимущество, что видѣлъ хорошія произведенія европейскаго искусства раньше, чѣмъ они становились извѣстными въ Германіи. Благопріятныя матеріальныя условія позволяли ему оставаться художникомъ, тогда какъ многіе другіе, начавшіе съ такой же энергіей, были вынуждены ради хлѣба насущнаго пойти на компромиссъ съ вкусами публики. Отличался онъ всегда и здоровьемъ, самымъ цѣннымъ даромъ, необходимымъ для каждаго, кто хочетъ творить.

Не слѣдуетъ игнорировать этого благопріятнаго стеченія внѣшнихъ

обстоятельствъ, облегчившихъ Либерману дорогу къ славѣ. Но даже соглашаясь, что онъ не былъ оригинальнымъ геніемъ, что, руководимый хорошимъ вкусомъ, онъ просто ввелъ въ нѣмецкую живопись то, что уже давно восторжествовало благодаря трудамъ Курбе, Милле и Израэльса, Мане и Дегаза, слѣдуетъ все-таки признаться, что на базисѣ этой умной воспріимчивости онъ создалъ произведенія, относящіяся къ числу лучшихъ картинъ европейскаго искусства. Ярко выраженная современность, отсутствіе всякихъ архаическихъ тенденцій и элегическихъ грезъ о прошломъ дѣлаютъ его живопись какъ бы маякомъ, указывающимъ направленіе, котораго должна держаться и впредь наша живопись. Энергія, потраченная имъ на то, чтобы доставить побѣду себѣ и родственнымъ его духу произведеніямъ, пошла такимъ образомъ на дѣло, достойное трудовъ благороднѣйшихъ. Либерманъ укрѣпилъ въ нѣмецкомъ обществѣ интересъ и любовь къ искусству, помогъ той ясностью, съ какой онъ преслѣдовалъ свою цѣль, и намъ уяснить себѣ, на что способно и чего не можетъ въ наши дни искусство, и расчистилъ молодому поколѣнію дорогу, по которой оно потомъ могло пойти безъ предварительной борьбы, безъ лишенныхъ плана поисковъ, безъ необходимости устранить сначала препятствія принципіальнаго характера. Какъ агитаторъ, онъ былъ движущей пружиной художественной жизни Берлина, какъ организаторъ онъ сдѣлался первоклассной силой въ художественно-политической жизни Германіи. Развѣ нѣмецкое искусство не нуждалось именно въ такомъ организаторѣ? Не пора ли, чтобы и въ художественныхъ вопросахъ здравая реальная политика смѣнила пресловутый германскій идеализмъ? Почему у насъ столько устремленій терпитъ фіаско? Почему столько художниковъ становятся у насъ извѣстными только послѣ смерти? Почему должны мы всегда вдохновляться заграничными твореніями, а не собственными художниками? Причина та, что какъ разъ наши крупные художники были лишены всякаго организаторскаго таланта и жили исключительно ради своей работы, вмѣсто того, чтобы провозглашать лозунги и предписывать маршрутъ.

Въ лицѣ Либермана судьба подарила нѣмцамъ художника, рожденнаго вождемъ. И если въ будущемъ устремленія отдѣльныхъ художниковъ не будутъ итти какъ прежде въ разсыпную, если наша нынѣ столь дезорганизованная художественная жизнь получитъ больше единства, больше планомѣрной логики, всегда царившей въ творчествѣ французскихъ художниковъ, то эти успѣхи должны быть связаны преимущественно съ именемъ Либермана.

Чѣмъ для Берлина былъ Максъ Либерманъ, былъ для Мюнхена *Фрицъ фонъ Уде*. Они почти ровесники. Либерманъ родился 20 іюля 1847 г., Уде—22 мая 1848 г. и если послѣдній выступилъ только въ 1880 г., восемь лѣтъ послѣ Либермана, то это объясняется тѣмъ, что онъ долгое время былъ офицеромъ, прежде чѣмъ стать художникомъ. Наше представленіе о Ф. фонъ Уде создалось главнымъ образомъ на основаніи его религіозныхъ картинъ. Когда онъ выставилъ въ 1889 г. «Да придутъ ко мнѣ дѣти», въ 1885 г.—«Гряди, Господь, будь нашимъ гостемъ», въ 1886 г. «Тайную Вечерю», а въ 1887 г. «Нагорнюю пропо-

вѣдь», эти картины вызвали возмущеніе. Публика привыкла къ Плокхорсту. Она возмущалась поэтому уже тѣмъ, что Уде не поднесъ ей разогрѣтаго чая Рафаэля. Публика была кромѣ того знакома съ исторіей. Она находила поэтому смѣшнымъ, что художникъ помѣстилъ Христа среди современныхъ людей. Другіе возражали: всѣ старые мастера переносили событія Библіи въ современную имъ эпоху. Въ картинахъ Гоццоли и Гирландайо, ванъ-Эйка и Мемлинга живетъ XV вѣкъ съ его типами и модами, нравами и обычаями. Дюреръ разсказалъ житіе Богородицы, какъ будто она—женщина изъ современнаго ему Нюренберга. Уде поступалъ такъ же, какъ всѣ великіе художники прошлаго, какъ поступали еще Мурильо и Рембрандтъ. Даже религіозная живопись чинквеченто была только мнимымъ идеализмомъ. Величественные святые Рафаэля и Тиціана—родственники величественныхъ, строгихъ, представительныхъ людей, извѣстныхъ намъ по портретамъ этихъ художниковъ. А разъ «классическое» искусство тоже коренилось въ жизни, то было неправильно, если позднѣйшіе академики думали найти въ немъ обязательные для всѣхъ вѣковъ рецепты для изготовленія библейскихъ картинъ. То, что въ оригиналѣ было жизнью, стало у подражателей мертвой, безыдейной схемой. Въ особенности сѣверные художники поневолѣ лгутъ, подражая позѣ Рафаэля. Ибо сѣверянинъ не знаетъ драматическихъ жестовъ, въ которые у южанъ претворяются душевныя переживанія.

Мы остаемся внѣшне спокойными, хотя бы наша душа трепетала и бурлила . Вмѣсто того, чтобы порицать Уде за то, что у него нѣтъ благородныхъ жестовъ Плокхорста, слѣдовало бы, напротивъ, хвалить его за то, что онъ выражаетъ нѣжныя душевныя переживанія, не прибѣгая къ условной мимикѣ, заимствованной изъ арсенала стараго искусства. Онъ вдохнулъ въ религіозную живопись новую жизнь, перенесъ центръ тяжести снова, какъ Рембрандтъ, на психологическое содержаніе темы, не стараясь привлечь вниманіе бутафорскими костюмами и ложнымъ благородствомъ позъ.

Такъ аргументировали тогда. Нынѣ возмущеніе улеглось. Теперь уже немногіе отрицаютъ, что библейскія картины Уде являются самыми тонкими парафразами, которыя евангельскій разсказъ нашелъ въ наши дни. Съ другой стороны нельзя расписаться и подъ тезисомъ о томъ, что Уде снова оживилъ религіозную живопись. Его религіозная картины являются скорѣе образцами неясности, характеризующей вообще художественныя устремленія истекшаго столѣтія.

Ибо едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что настоящая религіозная живопись умерла уже въ XVII ст. Восемнадцатый вѣкъ, революціонный во всѣхъ областяхъ духовной жизни, былъ началомъ новой эры также и въ томъ отношеніи, что покончилъ съ старой религіозной живописью. То, во что вѣка вѣрили, разсыпалось фейерверкомъ остроумія въ картинахъ Тьеполо, послѣдняго великаго церковнаго художника. Ватто и Буше, Гойя и Фрагонаръ вдохновлялись всѣмъ, только не Св. Писаніемъ. Если же XIX ст. чувствовало себя обязаннымъ вернуться къ этимъ старымъ темамъ, то это просто соотвѣтствовало ре-

троспективному духу эпохи, которой приходилось сначала выяснить свое отношеніе къ прошлому, прежде чѣмъ осознать себя.

Исторія религіозной живописи въ XIX ст. является поэтому ничѣмъ инымъ, какъ исторіей великихъ страданій, агоній, цѣпью неудавшихся попытокъ. Сначала выступили назарейцы. Опираясь на итальянскихъ примитивовъ, Овербекъ, Шнорръ и Корнеліусъ пытались создать нѣмецкое религіозное искусство. Но какъ все у нихъ блѣдно, какъ все похоже на выдохшійся лимонадъ! Ничто лучше этихъ картинъ не могло доказать невозможности создать изъ умершаго міровоззрѣнія нѣчто новое. Потомъ религіозная живопись продѣлала автоматическими рефлекторными движеніями всѣ другъ друга смѣнявшія въ живописи моды. Начиная съ 40-хъ гг. міръ вступилъ въ эру новыхъ путей и средствъ сообщенія. Существовали желѣзныя дороги и пароходы. Изъ этихъ удобствъ извлекли пользу жанристы и пейзажисты, превратившіеся въ globe-trotter'овъ, повѣствовавшихъ о достопримѣчательностяхъ чужедальнихъ странъ. Не могла и религіозная живопись не впасть въ соблазнъ придать своимъ твореніямъ этнографическій интересъ. Англичанинъ Голманъ Гёнтъ и французъ Орасъ Верне отправились въ Палестину и облекли библейскіе сюжеты въ новый костюмъ, изображая въ лицѣ Маріи и Іосифа настоящихъ жителей Востока среди восточнаго пейзажа.

Затѣмъ послѣдовали—параллельно исторической живописи—показныя библейскія полотна. На религіозныхъ картинахъ *Мункачи* проходятъ передъ нами тѣ же красиво-костюмированныя модели, которыя на историческихъ полотнахъ Пилоти были статистами міровой исторіи. Это представленіе-гала пытался Габріэль Максъ сдѣлать пикантнымъ при помощи разныхъ спиритическихъ подробностей. Въ эпоху, когда гипнотизмъ былъ излюбленнымъ салоннымъ развлеченіемъ, онъ превратилъ Христа въ блѣднаго магнетизера, совершающаго чудеса взоромъ и жестами гипнотизера. Историческимъ жанромъ назывались картины, посвященныя изображенію старинной утвари, мебели и одежды. Сколкомъ историческаго жанра были религіозныя картины *Эдуарда фонъ Гебхарта*, переносившаго библейскія событія въ эпоху реформаціи, въ эпоху Дюрера и Кранаха.

Между тѣмъ на смѣну исторической живописи пришла картина изъ современной жизни. Вмѣсто того, чтобы откапывать героевъ міровой исторіи, художники принялись изображать современность. Менцель, первый вступившій на этотъ путь, первымъ и воспроизвелъ именно въ такомъ духѣ библейскую тему. Какъ всегда дѣловитый, онъ счелъ необходимымъ воспользоваться, какъ натурщиками, евреями. Его относящаяся къ 1851 г. литографія на тему о двѣнадцатилѣтнемъ Іисусѣ въ храмѣ изображаетъ умнаго еврейскаго мальчика, читающаго умную лекцію немолодому еврейскому господину изъ Берлина S. O. Той же семитической ноткой ужаснули въ 1879 г. на выставкѣ въ Мюнхенѣ картины Либермана и *Эрнста Циммермана*.

Указанныя произведенія (картина Либермана сохранилась только въ видоизмѣненной редакціи) уяснили одно: современный европейскій еврей при нынѣшнемъ положеніи вещей уже не можетъ быть использо-

ванъ въ качествѣ актера библейской драмы безъ того, чтобы картина не получила оттѣнка комической пародіи.

Дальнѣйшей эволюціей религіозной живописи и являются произведенія Уде. Въ тотъ самый годъ, когда Либерманъ выставилъ двѣнадцатилѣтняго Іисуса, написалъ Бастьенъ-Лепажъ свою Орлеанскую Дѣву въ видѣ блѣдной крестьянской дѣвушки, сидящей за пряжей въ саду и вдругъ поднимающейся, такъ какъ до ея слуха долетѣлъ голосъ святого покровителя Франціи. Ту же самую деревенскую нотку хотѣлъ придать своимъ религіознымъ картинамъ и Уде, замѣняя семитическій элементъ арійскимъ. Верхне-баварскіе крестьяне внимаютъ нагорней проповѣди, присутствуютъ при Благовѣщеніи или отправляются вечеромъ въ видѣ Маріи и Іосифа въ Дахау. Верхне-баварскіе крестьянскіе ребятишки робко даютъ ручку неизвѣстному господину (Спасителю), вошедшему въ школу во время урока Закона Божьяго. Все, что въ этихъ картинахъ взято изъ современной жизни, красиво и полно настроенія. Восхитительна дѣтская довѣрчивость малышей на картинѣ «Христосъ—другъ дѣтей». Очень милы, напоминая Кранаха, дѣточки, порхающія на картинѣ «Святая ночь» подъ потолкомъ, съ такимъ увлеченіемъ поющія по нотамъ. Прекрасны въ другихъ картинахъ интерьёры и пейзажъ. Великолѣпно переданъ свѣтъ, обвѣвающій сцену такимъ сказочнымъ настроеніемъ. Со временъ Швинда и Фюриха никто не воспроизвелъ очарованіе нѣмецкаго лѣса такъ тонко, какъ Уде въ «Путешествіи трехъ волхвовъ». А тихую рождественскую поэзію нѣмецкаго зимняго пейзажа вообще не воссоздалъ ни одинъ нѣмецкій художникъ такъ тонко, какъ Уде въ своемъ «Путешествіи въ Виѳлеемъ».

Но здѣсь та граница, которую эпоха поставила художнику. Тамъ, гдѣ центръ тяжести покоится не на пейзажѣ, не на жанрѣ, а на трансцендентальности мотива, силы измѣняютъ даже такому художнику, какъ Уде. Ибо настоящее искусство всегда коренится въ жизни. Уде старался изобразить просто и естественно, какъ могутъ подѣйствовать на современнаго простого человѣка евангельскіе разсказы. Но какъ повели бы себя современные крестьяне, если бы самъ Христосъ имъ проповѣдовалъ, или если бы имъ появился ангелъ? Какъ сталъ бы вести себя самъ Христосъ, если бы жилъ въ наши дни? Старые художники могли при воспроизведеніи подобной темы опереться до извѣстной степени на жизнь. Ибо тогда міромъ правила вѣра. Еще въ XVII вѣкѣ встрѣчаются святые съ аллюрами Мессіи. Еще въ XVII вѣкѣ на улицахъ и въ церквахъ разыгрывались сцены, похожія на тѣ, о которыхъ разсказываетъ св. Писаніе, когда, напр., какой-нибудь чудотворецъ-врачъ вылѣчивалъ больного, или когда мощи источали кровь. Современный художникъ тоже можетъ убѣдительно передать лишь то, что подмѣчаетъ въ жизни. Это сознаніе лежало въ основѣ великаго движенія, связаннаго съ импрессіонизмомъ. Раньше, въ дни господства исторической живописи и анекдотическаго жанра, костюмированнымъ натурщикамъ внушали роль, которую они должны играть въ качествѣ актеровъ исторической драмы или мелодрамы или юмористической сцены. Теперь художники ставили своей задачей изучать въ самой жизни

тѣ движенія и оттѣнки выраженія, которые раньше были позами и гримасами модели. Они хотѣли изображать людей, настоящихъ людей, которые вели бы себя такъ непринужденно, какъ будто имъ никогда не приходило въ голову, что на нихъ покоился взоръ художника. Осуществить такую программу автору религіозныхъ картинъ невозможно. Душевныхъ состояній, о которыхъ говоритъ Св. Писаніе, онъ въ жизни уже не встрѣтитъ. Лишенный возможности черпать изъ жизни, онъ, подобно автору историческихъ картинъ, вынужденъ выдрессировать натурщика такъ, чтобы его жесты и настроенія выражали то, что сказано въ текстѣ. Въ картинахъ Уде часто чувствуется эта рука режиссера. Если онъ по поводу анкеты на тему о художественномъ упадкѣ Мюнхена говорилъ о чертахъ барокко, свойственныхъ нѣкоторымъ изъ его произведеній, то съ бо́льшимъ основаніемъ могъ бы онъ указать на то, что въ нихъ продолжаетъ жить частица духа Пилоти. Какъ ни избѣгалъ Уде декламаторскаго паѳоса, шумнаго выраженія чувствъ, картины его похожи на произведенія исторической живописи въ томъ смыслѣ, что въ нихъ есть привкусъ модели, слѣдъ искусственной композиціи, такія особенности, которыя новѣйшее искусство принципіально обходило. Съ одной стороны понятно, что религіозная живопись могла увлечь именно Уде, такъ какъ нѣкоторыя нѣжныя душевныя переживанія могутъ быть выражены только при помощи такихъ темъ. Но съ другой стороны, мы стоимъ все же лицомъ къ лицу съ фактомъ, что подобная задача, не заключавшая для художника прошлаго никакихъ трудностей, уже не разрѣшима на почвѣ современнаго міровоззрѣнія.

Въ чемъ сила Уде? Какія его картины покажутся, по всѣмъ вѣроятіямъ, наиболѣе тонкими будущимъ поколѣніямъ? Мнѣ думается, такія, гдѣ онъ передаетъ не болѣе, какъ кусочекъ воспринятой зрѣніемъ дѣйствительности. Его натура художника, его натура симпатичнаго человѣка обнаруживается тѣмъ чище, чѣмъ незначительнѣе тема. Такими картинами онъ началъ свою дѣятельность. Швеи, шарманщики, барабанщики уже сдѣлали его имя извѣстнымъ, прежде чѣмъ онъ сталъ пѣвцомъ библейскаго эпоса. А такія простыя, не разсчитанныя на выставки картины писалъ онъ часто и потомъ. И всегда онѣ привлекаютъ. Вы не чувствуете потребности похвалить художника. Уде не принадлежитъ къ числу художниковъ, усматривающихъ высшую цѣль искусства въ рѣшеніи техническихъ проблемъ. Но вамъ пріятно видѣть и пріятно слушать художника, для котораго никогда не измѣняющее ему мастерство является только средствомъ выраженія глубокихъ, нѣжныхъ чувствъ. Является ли это стремленіе одухотворить ремесло чертой нѣмецкой? На этотъ вопросъ не такъ легко отвѣтить. Вспоминаются фразы, въ такомъ изобиліи сказанныя о нѣмецкомъ національномъ духѣ въ искусствѣ. Провозгласить симпатичныя черты Уде специфическими признаками нѣмецкаго національнаго характера нельзя уже потому, что онѣ встрѣчаются и у иныхъ иностранныхъ художниковъ. Можно указать на Израэльса, на датчанина Вигго Іогансена, до извѣстной степени даже на уроженца Лотарингіи Бастьена-Лепажа, который, какъ это ни странно, первымъ познакомилъ

нѣмецкихъ художниковъ съ идеями Мане и вдохновилъ Уде къ цѣлой группѣ его произведеній. Имена этихъ художниковъ, которые должны быть въ данномъ случаѣ указаны, намекаютъ вмѣстѣ съ тѣмъ на то, что придаетъ работамъ Уде ихъ германскую или, какъ у насъ принято выражаться, нѣмецкую нотку. Уже въ XVI вѣкѣ Дюреръ при всемъ своемъ страстномъ стараніи рѣдко возвышался до такой красоты, до которой инстинктивно поднимался любой второстепенный итальянскій художникъ. Но если вы сравните Бл. Іеронима Дюрера и Карпаччіо, то у васъ получается такое чувство, что картина венеціанца—прекрасное художественное произведеніе, тогда какъ гравюра Дюрера обращается не только къ зрѣнію, но и къ душѣ. Вы чувствуете себя хорошо, вы словно сами находитесь въ этой комнатѣ, гдѣ все дышитъ спокойствіемъ и уютомъ, гдѣ солнечный свѣтъ, проникая черезъ маленькія окна, такъ мило играетъ на столѣ и на книгахъ.

То же примѣнимо и къ Уде. Лучшее въ его картинахъ—это нѣчто неосязательное, не поддающееся опредѣленію, нѣчто, выходящее за предѣлы чисто эстетическаго впечатлѣнія, нѣчто ласкающее и согрѣвающее душу. Само собой понятно, что нѣтъ никакихъ анекдотическихъ элементовъ, при помощи которыхъ работала жанровая живопись. Передъ нами пейзажи, надъ которыми стелется простой сѣрый свѣтъ дня или спускаются сумерки, простыя комнаты, въ окна которыхъ проникаетъ свѣтъ солнца, играя на полу, на стѣнахъ, на мебели, тихіе люди, которые не подозрѣваютъ, что на нихъ смотрятъ, которые совершенно ушли въ свою работу или въ свои думы. Хотя подобныя темы воспроизводились и многими другими художниками, онѣ тѣмъ не менѣе вызываютъ настроенія, которыя мастерская техника одна никогда не могла бы вызвать. Говорятъ, Швиндъ сказалъ однажды Людвигу Рихтеру: если деревцо возбуждаетъ въ немъ радость и любовь, то онъ воспроизводитъ на картинѣ также и эту радость и эту любовь, и тогда деревцо выглядитъ совсѣмъ иначе, чѣмъ если бы онъ просто списалъ бы его. Доля такого сердце согрѣвающаго, задушевнаго германизма имѣется и въ произведеніяхъ Уде. Они не задуманы и выполнены, а пережиты и прочувствованы. Имъ руководитъ не столько намѣреніе писать интересныя картины, а желаніе передать по мѣрѣ возможности безъ остатка прекрасныя настроенія, навѣянныя природой. Такое совершенно не современное отношеніе къ природѣ, характерное скорѣе для эпохи Biedermeierzeit, невольно сообщается и зрителю. Мысль о томъ, что вы стоите лицомъ къ лицу съ художественнымъ произведеніемъ, исчезаетъ, уступая мѣсто пріятному сознанію, охватывающему насъ иногда въ жизни, когда вы смотрите на нѣчто милое и дорогое, радующее какъ зрѣніе, такъ и чувство. Нѣтъ надобности подчеркивать, что такое впечатлѣніе вызываютъ лишь очень немногіе художники изъ семьи Питера-де-Гоха и ванъ-деръ-Меера. Въ годы борьбы Уде былъ на ряду съ Либерманомъ вождемъ, указывавшимъ молодымъ нѣмецкимъ художникамъ новыя цѣли, но помимо этого онъ много подарилъ намъ «изъ накопленныхъ сокровенныхъ сокровищъ своей души». Къ нему вполнѣ приложимо слово Gemüt, которымъ такъ часто злоупотребляли. Между тѣмъ, какъ искусство

становится все болѣе космополитическимъ, Фрицъ фонъ Уде—художникъ, котораго задушевность роднитъ съ нѣмецкой національной душой.

Среди сверстниковъ Уде, выступившихъ въ 80-хъ годахъ, необходимо назвать берлинца *Франца Скарбину*. Онъ исходилъ отъ Менцеля, а потомъ видѣлъ въ Парижѣ картины Дюеза и Ролля. Въ большинствѣ своихъ картинъ онъ изображаетъ сцены изъ курортной жизни или изъ уличной жизни большого города. Не возвышаясь надъ уровнемъ иллюстрацій, эти картины тѣмъ не менѣе поражаютъ своей свѣжей современностью. Въ Мюнхенѣ тогда какъ разъ жизнь бурлила и била ключемъ. Въ воздухѣ вѣяло весной. То было время, когда появился романъ Золя «L'oeuvre», книга, разнесшая теорію натурализма во всѣ страны, впервые облекшая въ классическую форму грезы цѣлаго поколѣнія художниковъ. Когда первые экземпляры перевода попали въ руки учениковъ мюнхенской академіи, то это было для нихъ равносильно откровенію. Одинъ одолживалъ свой экземпляръ другому, цѣлыми недѣлями бѣдняки ждали съ лихорадочнымъ нетерпѣніемъ, пока очередь дойдетъ до нихъ. Книгу разрывали на части, чтобы отдѣльныя страницы передать другимъ. Въ мастерскихъ вслухъ читались цѣлыя главы. По вечерамъ въ пивныхъ ни о чемъ другомъ не говорили. Здѣсь было высказано то, что каждый чувствовалъ. Въ лицѣ Клода, казалось, были воплощены всѣ горести и всѣ надежды современныхъ художниковъ. «Нашъ вѣкъ никогда не оправится отъ болѣзни подражанія, которой онъ болѣетъ. Нелѣпо подогрѣвать то, что процвѣтало въ иныя эпохи. Пусть лучше будетъ создано искусство, повѣствующее о духѣ новаго времени, о величіи нашихъ завоеваній». Такъ писалъ еще Курбе. Золя только повторилъ Курбе. Онъ облекъ въ слова то, что жило въ умѣ каждаго художника, писалъ то, о чемъ чирикали воробьи на всѣхъ крышахъ мастерскихъ. Но дѣлалъ онъ это съ творческой силой человѣка, въ умѣ котораго неясныя предчувствія стали ясно осознанными идеями, а расплывчатыя чувства—сознательнымъ волевымъ актомъ. Онъ указалъ на связь между устремленіями отдѣльной личности и великимъ идейнымъ движеніемъ вѣка. Такъ сдѣлался онъ тѣмъ, отъ кого лучшіе люди эпохи получили рѣшающія на всю жизнь впечатлѣнія.

До 1880 года на мюнхенскихъ выставкахъ преобладали картины, гдѣ главнымъ были костюмы. Большія полотна повѣствовали о Густавѣ Адольфѣ и Тилли, о Туснельдѣ и Кромвеллѣ, тогда какъ картины меньшаго размѣра изображали кардиналовъ, ландскнехтовъ и патриціевъ былыхъ временъ въ эпизодическихъ сценахъ. Потомъ историческая живопись постепенно отступала назадъ, въ двери выставокъ постучалась современная жизнь. Коричневый тонъ все болѣе уступалъ свое мѣсто свѣтлымъ тонамъ природы. Новое искусство выступило такъ смѣло, такъ побѣдоносно, что, казалось, зарождается нѣчто великое. «Созданъ новый стиль для новой эпохи, для эпохи, которая, обнаруживъ свои творческія способности во всѣхъ областяхъ жизни, требуетъ и отъ искусства, чтобы оно стало зеркаломъ ея величія и ея красоты». Въ этихъ словахъ, которыми я началъ тогда одинъ изъ

своихъ отчетовъ о выставкахъ картинъ, отражаются огромныя надежды, которыя мы тогда питали. Такъ скоро однако деревья не врастаютъ въ небо. Многія революціонныя идеи, въ которыя мы тогда вѣрили, кажутся намъ теперь юношескими глупостями. Мы научились съ тѣхъ поръ быть скромнѣе. Мы стали осмотрительнѣе, критичнѣе. Мы видимъ теперь, что художники, казавшіеся намъ тогда титанами, не превышаютъ нормальнаго роста. И все-таки то было прекрасное время! Не каждое поколѣніе художниковъ такъ счастливо, что можетъ оптимистически вѣрить въ идеалы, способные, какъ ему кажется, покорить весь міръ, какъ вѣрило поколѣніе восьмидесятниковъ.

Важную роль посредника между нѣмецкой и французской живописью игралъ тогда жившій долгое время въ Парижѣ, нынѣ профессоръ дрезденской академіи, *Готтхартъ Кюль*. Благодаря ему попали на мюнхенскія выставки первыя произведенія парижскихъ натуралистовъ. Кюль родился въ Любекѣ, въ городѣ старинномъ и живописномъ. Вы получите особое удовольствіе, когда побываете въ этихъ старыхъ церквахъ или посмотрите съ высоты колокольни на дома съ покатыми кирпичными крышами. Кюль и воспроизводилъ при помощи техники парижскихъ пленэристовъ очень удачно, главнымъ образомъ, мотивы любекской жизни, напр., церковные интерьёры, гдѣ свѣтъ играетъ очень тонко на балюстрадахъ и аналояхъ, кафедрахъ и органахъ, или виды на красныя крыши и трубы, озаренныя яркимъ свѣтомъ солнца. Аналогичныя темы воспроизводилъ онъ потомъ и въ Дрезденѣ, очень мило изображая мосты черезъ Эльбу, кишащіе людьми и омнибусами, или живописную прелесть дворцовыхъ интерьёровъ временъ барокко.

Людвигъ Дилль, живущій въ Карлсруэ, уже былъ извѣстенъ своими изображеніями Венеціи, лагунъ и Кіоджіи, когда выступленіе шотландцевъ указало ему новые пути и цѣли. Лѣто онъ проводилъ обыкновенно въ Дахау, подъ Мюнхеномъ. Здѣсь писалъ онъ тѣ картины, которыя такъ пикантно сближаютъ суровую природу Нижней Баваріи съ тонами шотландскихъ горъ: изъ-за зелени листвы выглядываютъ бѣлые замки, или стройныя березки отражаются бѣлыми стволами въ жемчужно-сѣрой глади пруда. Изысканна во всѣхъ этихъ произведеніяхъ серебристая гамма, хотя, правда, нельзя не сознаться, что краски Дилля не столько результатъ непосредственнаго изученія природы, а скорѣе умнаго использованія приготовленнаго шотландцами рецепта.

Графъ Леопольдъ Калькрейтъ, приглашенный изъ Мюнхена въ Штуттгартъ, нынѣ поселившійся въ имѣніи Эддельсенъ подъ Ганноверомъ, былъ извѣстенъ, какъ главный застрѣльщикъ натурализма. «Похороны въ Дахау» (1883) обратили на него впервые вниманіе. Потомъ онъ отправился, слѣдуя примѣру Либермана, въ Голландію, написалъ въ странѣ мягкаго тумана нѣсколько картинъ въ духѣ пленэра въ чрезвычайно красивыхъ тонахъ, въ 1884 году появился «Рыбный рынокъ», въ 1888 году—«Старый рыбакъ на берегу». Однако настоящій графъ Калькрейтъ обнаружился только въ 1889 году въ сильной картинѣ «По дорогѣ домой». Передъ нами широкая равнина. Впереди

двѣ лошади, на одной сидитъ батракъ, обмѣнивающійся нѣсколькими словами съ батрачкой, съ которой встрѣтился на пути. Съ той поры крестьянинъ сдѣлался главнымъ героемъ творчества Калькрейта. Картины его повѣствуютъ о сельскихъ работахъ, отъ которыхъ лицо покрывается загаромъ, а руки—мозолями. Кромѣ того онъ писалъ портреты, главнымъ образомъ, своей семьи: графиню въ саду, сына, прикурнувшаго на полу или играющаго въ театръ, дочку въ видѣ принцессы Веласкеса и др. Писалъ онъ и пейзажи, въ которыхъ онъ, какъ помѣщикъ, сообщалъ дѣловитымъ тономъ о томъ, что его обрадовало во время прогулки по полямъ. Правда, вы чувствуете, что Калькрейта прославила въ сущности та послѣдовательность, съ какой онъ воспроизводилъ натуралистическія темы. Обычно хорошія картины кажутся съ теченіемъ времени еще лучше. Когда вы снова на нихъ посмотрите, онѣ поражаютъ васъ силой и цѣльностью. Когда лѣтъ 20 тому назадъ Калькрейтъ выставилъ въ Мюнхенѣ свое огромное полотно съ беременной крестьянкой, идущей съ серпомъ въ рукѣ вдоль поля ржи, оно произвело огромное впечатлѣніе. Публика только что прочла «La terre» Золя. Фигура крестьянки казалась символомъ fécondité. Въ настоящее время эта картина производитъ слабое впечатлѣніе. Литературное содержаніе, которое публика тогда вносила въ нее, уже не способно зажечь нашу душу, а живопись вяла, педантична и безцвѣтна. Мы понимаемъ, что передъ Калькрейтомъ могли преклоняться въ эпоху, когда кумиромъ нѣмецкихъ художниковъ былъ Бастьенъ-Лепажъ. Теперь мы держимся того убѣжденія, что изображеніе природы и находящихся въ ней предметовъ становится искусствомъ только тогда, когда съ дѣловитой передачей соединяется способность темпераментно выявить самую сущность мотива. А у Калькрейта, какъ и у Бастьенъ-Лепажа, этого дара синтеза не было. Его склонность писать большія картины является скорѣе результатомъ того, что онъ самъ высокого роста, а не художнической силы, влекущей къ большимъ полотнамъ. Мы стоимъ здѣсь лицомъ къ лицу съ фактомъ, что даже искренній и здоровый натурализмъ прозаиченъ, если крупная личность не налагаетъ на него печать жизни.

Зато все попрежнему интереснымъ остался *Гуго фонъ Габерманъ*. Ровесникъ Уде и Пигльгейна, онъ сначала очень пикантно подражалъ старымъ мастерамъ. Потомъ съ картиной «Больное дитя», находящейся нынѣ въ Берлинской Національной Галлереѣ, онъ повернулъ на путь натурализма. Съ большой живописной силой была здѣсь изображена одна изъ тѣхъ тяжелыхъ сценъ, которыя такъ любили изображать тогда Золя и Ибсенъ. Съ тѣхъ поръ онъ славится въ артистическихъ кружкахъ, какъ художникъ, никогда не повторяющійся, являющійся въ каждомъ новомъ произведеніи другимъ и своеобразнымъ. Правда, за предѣлы артистическихъ кружковъ его извѣстность не выходила. Его считаютъ чудакомъ, такъ какъ онъ не гоняется за тѣмъ, что принято считать въ данную минуту красивымъ. Габерманомъ интересуются поэтому только тѣ, кто обращаетъ больше вниманіе на «какъ», чѣмъ на «что», на живопись, чѣмъ на содержаніе. Такихъ людей приводятъ въ восторгъ деликатность и мастерство его кисти, умѣлый

подборъ красокъ и ритмъ его картинъ. Въ особенности много друзей нашли ему въ послѣднее время его изображенія нагихъ тѣлъ, линіи которыхъ отличаются большой мелодичностью и образуютъ вмѣстѣ съ красками интерьёра, съ принадлежностями туалета и цвѣтами очень тонкіе букеты.

Генрихъ Цюгель обратилъ на себя вниманіе своими огромными полотнами съ животными. Тяжелыя массы скота, освѣщенныя яркимъ свѣтомъ солнца, были изображены имъ съ большой силой. Онъ и понынѣ остался художникомъ, съ суверенной ловкостью распоряжающимся всѣми средствами хорошей живописи,—bonne peinture.

Съ указаннымъ теченіемъ скрещивается около 1890 г. другое. Вѣдь нашъ вѣкъ охваченъ лихорадочной жаждой перемѣны. Послѣ того, какъ въ продолженіе цѣлаго десятилѣтія господствовало положеніе Золя: «искусство есть кусочекъ природы, воспринятый сквозь извѣстный темпераментъ», снова властно подняли свой голосъ тенденціи романтическія, а также литературныя. Указывалось на то, что задачей искусства является не столько воспроизводить міръ, который и безъ того намъ извѣстенъ, а переносить насъ изъ будничной дѣйствительности въ царство чистой красоты. Въ то же время импрессіонизмъ, казалось, нуждается съ технической стороны въ дополняющемъ его другомъ направленіи. Послѣ того, какъ въ продолженіе цѣлаго десятилѣтія художники усматривали главную задачу въ наблюденіи свѣта, теперь линіи и краски снова предъявляли свои права. Особеннымъ преклоненіемъ пользовался теперь Бёклинъ, такъ какъ у него было все то, чего не было въ импрессіонизмѣ, и цѣлый рядъ молодыхъ художниковъ пытался послѣдовать за нимъ по его опасному пути. Эти устремленія были бы, однако, лишены всякаго значенія для развитія искусства, если бы рѣчь шла только о тоскѣ по фантастикѣ и о возрожденіи примитивнаго колоризма. Важно было здѣсь то, что снова былъ поднятъ вопросъ, которымъ въ дни господства импрессіонизма не интересовались, вопросъ: какъ можно было бы на основаніи новѣйшихъ завоеваній искусства рѣшить задачи монументальной живописи.

Первымъ вступилъ на этотъ путь, хотя лишь послѣ ряда уклоненій, *Максъ Клингеръ*. Уже въ 1878 году онъ послалъ на выставку въ Берлинъ циклъ рисунковъ: «Фантазіи по поводу найденной перчатки». А потомъ послѣдовали одинъ за другимъ всѣ тѣ циклы, которые сдѣлали его имя очень быстро однимъ изъ самыхъ извѣстныхъ въ Германіи. Въ «Спасеніи овидіевыхъ жертвъ» и въ иллюстраціяхъ къ сказкѣ о Психеѣ онъ возродилъ царство классической миѳологіи. Среди классическаго пейзажа образы греческихъ легендъ ведутъ счастливую жизнь, посвященную мечтамъ. Потомъ Клингеръ перешелъ отъ античнаго міра къ современности, изобразилъ въ своихъ «драмахъ» смѣлой рукой темныя стороны современной жизни, вскрылъ всю извращенность и всѣ страданія, таящіяся въ кратерѣ современнаго большого города. Затѣмъ послѣдовали серіи «Ева и будущее», «Исторія одной любви», «Исторія одной жизни». Словомъ, на память приходили

слова Дюрера: «Хорошій художникъ наполненъ образами, и если бы онъ жилъ вѣчно, то воплощалъ бы въ своихъ произведеніяхъ все новыя, въ душѣ его возникающія идеи». Съ другой стороны, нельзя отрицать того, что сила Клингера покоилась тогда не въ формѣ, а въ чувствѣ. Онъ потому такъ быстро и прославился, что первымъ пошелъ послѣ господства чисто изобразительной живописи навстрѣчу тѣмъ, кто въ художественныхъ произведеніяхъ ищетъ литературнаго содержанія. Не было у него еще *своей* формы для выраженія своихъ идей. Вы можете по пальцамъ перечислить художниковъ, которымъ онъ подражалъ,—японцевъ и Менцеля, Гойю и Ропса, Гогарта и Дженелли. А этими заимствованными формами онъ пользовался къ тому же неумѣло. То и дѣло встрѣчаются досадныя ошибки въ рисункѣ, невѣрный раккурсъ и неловкая композиція. Только постепенно, путемъ интенсивнаго изученія природы, сдѣлался онъ художникомъ. Удивительно, какъ онъ въ своихъ болѣе позднихъ гравюрахъ заставляетъ звучать пейзажъ величественными аккордами, изображая въ одномъ мѣстѣ торжествующую Элладу, въ другомъ—мрачно-романтическое средневѣковье. Поразительна та пластическая мощь, съ какой въ послѣднихъ своихъ рисункахъ—въ циклѣ о Смерти и въ «Фантазіи, навѣянной Брамомъ»—онъ создаетъ крупныя, могучія, точно изъ бронзы вылитыя, тѣла. Не менѣе удивительно и то, до какой высоты экспрессіи сумѣлъ онъ здѣсь поднять рисунокъ смѣсью акватинты и карандаша.

Съ такой же неутомимой трудоспособностью научился Клингеръ потомъ владѣть техникой живописи и пластики—первый изъ современныхъ художниковъ, напоминающій разносторонностью творчества одного изъ все-человѣковъ былыхъ временъ. Онъ писалъ красками уже въ Берлинѣ у Гуссова. Одновременно съ цикломъ «о перчаткѣ» была въ 1878 году въ Берлинѣ выставлена картина, изображающая молодого человѣка, на котораго во время прогулки въ предмѣстьѣ нападаютъ грабители. Въ 1882 году онъ написалъ небольшую картину «Вечеръ», настроеніемъ напоминающую нѣкоторыя сцены сказки о Психеѣ, и декораціи для виллы въ Штеглицѣ, гдѣ выведены тритоны, кентавры и нереиды à la Бёклинъ. Эти картины прошли безслѣдно, и не безъ основанія, такъ какъ не содержали въ себѣ ничего новаго. Художникомъ, ставившимъ себѣ интересныя проблемы, онъ сдѣлался, кажется, въ Парижѣ (1883—1886). Склонность къ рефлексіи и къ филологіи, свойственная Клингеру, сочеталась здѣсь съ впечатлѣніями, полученными отъ произведеній Пювиса де Шаванна. Пювисъ сумѣлъ, какъ извѣстно, придать довольно варварской декоративной живописи XIX вѣка художественный характеръ тѣмъ, что приспособилъ формы своихъ картинъ къ стилю зданія, которое онѣ были предназначены украшать. Пантеонъ былъ выстроенъ въ эпоху классицизма. Горизонтальные архитравы покоются здѣсь на вертикальныхъ колоннахъ. Пювисъ отказался поэтому въ своихъ картинахъ отъ всякой пышности въ духѣ барокко, отъ всякихъ округлыхъ линій въ стилѣ чинквеченто, сводя все къ красивому контрасту вертикальныхъ и горизонтальныхъ линій. Клингеру не приходилось работать для готовыхъ опредѣлен-

Штукъ: *Война.*

ныхъ зданій. Тѣмъ не менѣе онъ мысленно предполагалъ такія помѣщенія. Большая картина «Судъ Париса», съ которой онъ выступилъ въ 1886 г., выдержана въ такомъ стилѣ, словно она предназначалась для эллинскаго храма. Совершенно какъ у Пювиса, фигуры богинь вырастаютъ рѣзко очерченными вертикальными линіями изъ совершенно горизонтальной мраморной почвы праздничнаго пейзажа.

Аналогичные вопросы занимали Клингера и въ его слѣдующихъ произведеніяхъ. Картины въ родѣ: «Сирена», «Голубой часъ», а также нѣкоторые портреты въ духѣ пленэра, въ которыхъ онъ пытался выяснить свою позицію по отношенію къ импрессіонизму, едва ли были бы замѣчены, если бы не принадлежали Клингеру, такъ какъ онѣ лишены выдающихся живописныхъ достоинствъ. Зато картины, писанныя имъ въ духѣ (предполагаемой) монументальной живописи, произвели импозантное впечатлѣніе. Само собой понятно, что и въ этихъ своихъ произведеніяхъ онъ оставался между прочимъ литераторомъ. Уже «Судъ Париса» былъ для него не простой легендой. Въ немъ онъ прославлялъ міровоззрѣніе эллинскаго міра, выше всего ставившаго культъ красоты. Этому жизнерадостному міросозерцанію грековъ христіанство противопоставило свое ученье: «Учись страдать». Клингеру было интересно снабдить своими примѣчаніями противоположность между обоими міровоззрѣніями. Въ своемъ Распятіи онъ изобразилъ казненнаго Галилеянина, пострадавшаго за человѣчество, а въ Pietà тихій часъ, когда Марія и Іоаннъ смотрятъ въ глубокомъ раздумьи на блѣдное тѣло, снятое съ креста. А въ своей послѣдней большой картинѣ «Христосъ на Олимпѣ» Клингеръ воспроизвелъ драматическій моментъ столкновенія обоихъ міровоззрѣній. Въ животной, нагой красѣ, среди безоблачнаго олимпійскаго счастья, протекаетъ жизнь древнихъ боговъ. И вдругъ въ ихъ средѣ появляется въ длинной шафрано-желтой одеждѣ, въ сопровожденіи главныхъ добродѣтелей, несущихъ за нимъ крестъ, изможденная фигура Галилеянина. Цвѣты вырастаютъ тамъ, гдѣ ступала его нога, и, хватаясь за его руку, падаетъ передъ нимъ на колѣни блѣдная Психея. Какъ видно, это—воплощеніе извѣстной идеи Ибсена о третьемъ царствѣ, которое примиритъ языческую красоту съ христіанской душевностью.

Даже на формѣ отразилось здѣсь вліяніе литературной точки зрѣнія, черта, объясняющаяся склонностью Клингера къ глубокомысленной рефлексіи. Фигуры эллинскихъ боговъ стоятъ твердо и органически на землѣ подобно статуямъ, тогда какъ христіанскія фигуры, отличающіяся одухотворенной стройностью, похожи на готическіе пилястры. Къ счастью, эти литературно-идейные придатки не заглушили художественнаго ядра картины. Снова была выдвинута для дискуссіи проблема, не обсуждавшаяся въ Германіи со временъ Марэ. Всѣ стремленія предыдущаго поколѣнія художниковъ были сосредоточены на томъ, чтобы возродить станковую живопись. Они писали свои картины, не задумываясь надъ вопросомъ, для какихъ помѣщеній онѣ предназначались. Въ своей брошюрѣ Griffelkunst Клингеръ писалъ: «У насъ есть искусства, а не—искусство». Такъ первымъ обратилъ онъ снова вниманіе на единое архитектоническое искусство, первымъ напо-

мнилъ онъ объ идеѣ единаго цѣльнаго художественнаго произведенія. Свои картины онъ писалъ, какъ украшенія для праздничныхъ залъ. Онъ выдерживалъ ихъ въ такихъ формахъ и краскахъ, чтобы воображеніе невольно представляло себѣ, какое бы онѣ производили чудесное впечатлѣніе, если бы не прозябали въ галлереяхъ, а составляли въ рамкѣ благородной архитектуры часть единаго архитектоническаго искусства. И то, что эти принципы были снова формулированы, хотя, правда, только теоретически, было фактомъ большого историческаго значенія.

Въ этихъ устремленіяхъ рядомъ съ Клингеромъ шелъ одинъ швейцарскій художникъ, котораго можно причислить къ нѣмецкимъ, такъ какъ славу его упрочили преимущественно нѣмецкія выставки. То былъ родившійся въ 1853 г. въ Гурцеленѣ около Берна *Фердинандъ Годлеръ* (Hodler), нынѣ живущій въ Женевѣ. Уже первыя его картины «Разочарованные», «Ночь» и «Евритмія» поразили своимъ строгимъ мужественнымъ стилемъ. Пластическая мощь соединялась здѣсь съ большой живописностью. Вмѣстѣ съ тѣмъ художникъ пытался путемъ параллелизма движеній достигнуть сакрально-торжественнаго впечатлѣнія. Отъ этого скорѣе еще красочнаго стиля Годлеръ потомъ перешелъ къ стилю болѣе орнаментальному, вся сила котораго была преимущественно въ контурѣ. Если подобныя произведенія висятъ на выставкѣ рядомъ съ настоящими картинами, писанными красками, то они производятъ впечатлѣніе грубое. Привыкшій къ тонкимъ оттѣнкамъ глазъ оскорбленъ при видѣ этихъ рѣзкихъ линій и красокъ, жестко поставленныхъ рядомъ въ духѣ живописи по стеклу. Въ этомъ трагизмъ всѣхъ художниковъ, стремящихся къ монументальности. То, чего они хотятъ, они лишь рѣдко могутъ создать въ видѣ стѣнныхъ картинъ. Если не считать декоративныхъ полотенъ для музея въ Цюрихѣ, Годлеру мало приходилось работать въ этомъ направленіи—и онъ былъ вынужденъ поэтому уяснить себѣ свои цѣли, перенося довольно грубымъ образомъ законы стѣнописи на живопись станковую. Зритель долженъ мысленно помѣстить эти произведенія въ помѣщеніи, гдѣ они будутъ дѣйствовать, подобно твореніямъ Джьотто и Микель Анджело, не на близкомъ, а на дальнемъ разстояніи. А если вы такъ поступите, то вы почувствуете, что Годлеръ былъ въ самомъ дѣлѣ предназначенъ стать художникомъ-монументалистомъ. Вы чувствуете, какъ твердо скомпанованы эти картины, какъ ясно расположены эти на видъ распадающіеся красочные комплексы.

Одинъ вопросительный знакъ однако необходимо все-таки поставить. Какъ ни выразителенъ языкъ этихъ линій, онъ взятъ изъ арсенала стараго искусства. Шесть мужчинъ, отворачивающихся отъ «Истины», напоминаютъ Лаокоона, картина «Чувство» положеніемъ ногъ женщинъ приводитъ на память «Восходъ солнца» Гвидо Рени. А современный монументальный стиль предполагалъ бы, что картины будутъ и своей мимикой настолько же отличаться отъ произведеній предыдущихъ эпохъ, насколько творенія кватроченто отличаются отъ классицизма, а творенія барокко—отъ рококо. До такой стилизаціи жестовъ въ современномъ духѣ Годлеръ еще не дошелъ, и было бы

непослѣдовательно признавать за нимъ то, что отрицается за Корнеліусомъ и Каульбахомъ. Тѣмъ не менѣе нельзя не признаться, что Годлеръ былъ сдѣланъ изъ того же тѣста, изъ котораго въ эпоху Возрожденія были сдѣланы Синьорелли и Гирландайо. Какъ онъ ни стремился къ упрощенію, во всѣхъ его фигурахъ конденсирована богатая жизнь. Никогда не бываетъ онъ безцвѣтенъ. Всѣ его картины поражаютъ суровымъ величіемъ. А въ эпоху, почти лишенную условій для существованія монументальной живописи, достоинъ вниманія и художникъ, съ такой безпощадной односторонностью занятый выявленіемъ чисто формальныхъ идей.

Дальнѣйшая эволюція живописи въ началѣ XX в. заключалась въ томъ, что пытались синтезировать импрессіонистическое и декоративное направленія. Съ одной стороны только теперь познакомились съ импрессіонизмомъ въ его первомъ изданіи, съ его editio princeps. Между тѣмъ, какъ раньше на выставкахъ появлялись только спутники импрессіонизма—Бастьенъ-Лепажъ и Ролль, Жерве и Бенаръ,—теперь—въ особенности въ Берлинѣ—можно было видѣть картины Мане и Дегаза, Моне, Ренуара и Сезанна. Дойдя до первоисточника, можно было, слѣдовательно, съ новыми шансами на успѣхъ приступить къ осуществленію импрессіонистической программы. Съ другой стороны, картины Клингера и Годлера дали толчекъ къ тому, чтобы относиться съ бо́льшимъ вниманіемъ, чѣмъ прежде, къ декоративному элементу. Картины должны быть не столько передачей полученныхъ отъ природы впечатлѣній, а скорѣе красивыми пятнами, гармонирующими съ ансамблемъ со вкусомъ обставленныхъ и устроенныхъ современныхъ жилыхъ помѣщеній.

Отнестись съ историческимъ масштабомъ къ такимъ исторически еще не оформившимся явленіямъ, само собой понятно, невозможно. Мы просто перечислимъ поэтому, по обязанности лѣтописца, наиболѣе извѣстныхъ художниковъ, работающихъ въ разныхъ городахъ германской имперіи.

Съ особенной энергіей бросился въ объятія модернизму Берлинъ. Салонъ Кассиреръ подноситъ своимъ абонентамъ всѣхъ иностранцевъ, признанныхъ модой послѣднимъ словомъ искусства. Сохранить трезвую голову среди этихъ быстро смѣняющихся впечатлѣній берлинскимъ художникамъ, разумѣется, не легко. Прежде всего надо упомянуть рано умершаго *Вальтера Лейстикова*, изображавшаго Груневальдъ: въ его пейзажахъ тонко сочетается интимность съ орнаментальнымъ ритмомъ; затѣмъ *Рейнгольда Лепсіуса*, очаровывающаго въ своихъ портретахъ развитымъ вкусомъ, воспитаннымъ на старыхъ мастерахъ, *Макса Слефогта*, одного изъ наиболѣе одаренныхъ современныхъ талантовъ, *Ловиса Коринта*, кисть котораго отличается большой бравурностью, и *Филиппа Пранка*, восхищающаго сердечностью, своего рода неподдѣльной старомодностью. Вообще же берлинскіе художники подражаютъ болѣе или менѣе талантливо чужимъ, преимущественно французскимъ образцамъ. *Куртъ Германъ* и *Пауль Баумъ* стараются не безъ успѣха итти по путямъ нео-импрессіонизма, *Тео фонъ Брокгузенъ* пишетъ пейзажи въ духѣ ванъ Гога, а *Ульрихъ Гюб-*

неръ научился у Клода Моне искусству воспроизводить пейзажъ бранденбургской марки такъ, чтобы онъ производилъ впечатлѣніе французской картины. *Конрадъ фонъ Кардорфъ* подражаетъ Сезанну и, вѣроятно, будетъ подражать кому-нибудь другому въ тотъ моментъ, когда мой трудъ будетъ печататься. Словомъ, большинство носитъ въ глазу выписанный изъ Парижа монокль.

Когда въ 1869 г. Курбе прибылъ въ Мюнхенъ и взглянулъ на пейзажи нѣмецкихъ художниковъ, изображавшіе Францію и Англію, Италію и Норвегію, Палестину и Америку, все, только не Германію, то, говорятъ, онъ, улыбаясь, спросилъ: «Развѣ эти люди нигдѣ не родились?» Такими безпочвенными, не связанными съ родной стороной являются и современные берлинскіе художники. Но въ виду того, что изъ хорошей иностранной школы они вынесли не мало вкуса, то особенно печалиться объ отсутствіи у нихъ національно-нѣмецкихъ чертъ не приходится. Если бы тонъ стало задавать какое-нибудь германофильствующее общество въ родѣ союза Werdandi, дѣло обстояло бы еще хуже.

На послѣднихъ выставкахъ въ Дрезденѣ обратили на себя вниманіе *Карлъ Банцеръ*, *Эмануэль фонъ Гегенбартъ* и *Оскаръ Цвинчеръ*. Изъ живущихъ въ Карлсруэ художниковъ слѣдуетъ отмѣтить *Ганса фонъ Фолькмана* и *Петра Байера*, изъ штуттгардцевъ—*Карлоса Грете*, *Бернгарда Панкока*, *Германа Плейера*, *Роберта Пёцельбергера* и *Отто Рейнигера*. Много говорили въ послѣднее время о маленькой деревушкѣ Ворпсведе, недалеко отъ Бремена. Если современные художники поворачиваются спиной къ большому городу и поселяются въ какомъ-нибудь уединенномъ мѣстечкѣ, то въ этомъ сказывается, конечно, доля романтизма. *Фрица Макенсена* прославляли, какъ сильнаго изобразителя грубоватаго, крѣпкаго племени фризовъ, живущаго въ этой мѣстности, *Отто Модерзона* и *Фрица Овербека* восхваляли какъ оригинальныхъ пейзажистовъ, воспроизводящихъ съ большимъ проникновеніемъ очарованіе сѣверныхъ лѣсовъ, а также атмосферическія настроенія береговъ сѣвернаго моря, въ лицѣ *Генриха Фогелера* усматривали запоздалаго отпрыска Biedermeierzeit, созерцающаго съ любовью, свойственной Эйхендорфу, простую красоту сельскихъ садиковъ. Можно было сообщить такъ много интересныхъ въ литературномъ отношеніи данныхъ о поѣздкѣ въ Ворпсведе. И потому объ этихъ художникахъ писалось больше, чѣмъ заслуживаетъ ихъ чисто художественное значеніе.

Гораздо болѣе интересные художники работаютъ въ Веймарѣ. *Теодоръ Гагенъ* — пейзажистъ, отличающійся простотой и естественностью и вмѣстѣ выдающійся преподаватель, оказавшій всестороннее вліяніе, *Христіанъ Рольфсъ*—безпокойный искатель, никогда не довольствующійся добытыми результатами, всегда ставящій себѣ новыя цѣли. А *Людвигъ Гофманъ*, поселившійся недавно въ Веймарѣ, вообще одно изъ самыхъ свѣтлыхъ явленій въ новѣйшемъ искусствѣ. Даже тотъ, кто придерживается убѣжденія, что художникъ обязанъ быть прежде всего истолкователемъ природы, легко примирится съ идеализмомъ, облекающимся въ такую симпатичную форму. Въ произведе-

ніяхъ Гофмана нѣтъ ничего надуманнаго, искусственнаго. Художникъ переноситъ насъ въ вѣкъ Сатурна, когда еще не существовало ни одеждъ, ни стыдливости, ни вожделѣній, ни грѣхопаденій, когда человѣкъ еще не вкусилъ отъ древа познанія добра и зла, а жилъ радостной, беззаботной жизнью въ счастливомъ согласіи съ природой. Люди Гофмана—дѣти, не имѣющія никакого представленія о злѣ, дѣти, удивляющіяся при видѣ солнечныхъ лучей и журчащаго ручейка. Вся природа, равно какъ и ихъ собственное существо, для нихъ чудо. Они поражены, когда вдругъ увидятъ свое изображеніе въ зеркалѣ пруда.

Охваченные удивленіемъ, въ блаженномъ упоеніи рвутся они навстрѣчу солнцу, сіяющему надъ горами. Ни одинъ изъ современныхъ художниковъ не глядѣлъ на міръ нагой красоты такимъ эллинскимъ взоромъ. Эти юноши, которыхъ онъ такъ охотно изображаетъ спокойно стоящими среди пейзажа съ сложенными за головой руками, эти дѣвушки, медленно поднимающія руки, чтобы привести въ порядокъ свои пышные волоса, или тихо отводящія назадъ руку, чтобы удержать ниспадающія одежды, эти группы юныхъ людей, ведущихъ хороводы, напоминаютъ своими мелодичными движеніями образы античнаго міра. Содѣйствуютъ и краски, расположенныя сообразно продуманному декоративному принципу, первобытному настроенію, вызываемому этими картинами. Блескъ, лежащій на предметахъ, не омрачается сѣрой атмосферой. Торжественной и чистой, какъ въ первый день творенія, покоится земля. Ликующій красный, сіяющій зеленый и желтый цвѣта сливаются тонкими оттѣнками, навѣянными красочной концепціей импрессіонизма, въ пылающую гармонію.

Мюнхенъ все еще наиболѣе богатъ талантами. Изъ массы работающихъ здѣсь художниковъ укажемъ лишь на самыхъ видныхъ. *Францу-Штуку*, несомнѣнно, благопріятствовало то обстоятельство, что онъ выступилъ въ годы, когда началось увлеченіе Бёклинымъ. Натурализмъ 80-хъ годовъ возбудилъ тоску по новой фантастикѣ. Такъ какъ выступленіе Штука совпало съ этими настроеніями, то первыя его картины—«Стражъ рая», «Борющіеся Фавны» и «Люциферъ»—имѣли успѣхъ, выпадающій на долю художника обычно лишь послѣ долгихъ трудовъ. Такіе рано добытые лавровые вѣнки рано и увядаютъ. Штукъ могъ собирать жатву въ годы, когда другіе только еще сѣютъ. Онъ создалъ себѣ свою манеру въ возрастѣ, когда художнику полезнѣе упражнять свои силы въ борьбѣ съ новыми задачами. Второстепенныя вещи, которыя онъ выставлялъ безъ всякаго критическаго къ себѣ отношенія, вызвали опасеніе, что онъ палъ до уровня собственнаго подражателя. Ибо чрезвычайно легко превратить посредственную картину въ «Штука» присоединеніемъ латинскихъ буквъ и римскихъ цифръ.

Не трудно отыскать архаичные эффекты въ ассирійскомъ и раннеэллинскомъ искусствѣ, въ Помпеѣ и у кватрочентистовъ, какъ нетрудно писать въ началѣ XX в. такъ, какъ будто въ области красочности не произошло никакихъ перемѣнъ. Тѣмъ не менѣе Штукъ и въ послѣдніе годы создалъ не одну своеобразную картину. А такъ какъ онъ ока-

залъ вліяніе и на миніатюрную скульптуру, то необходимо признаться, что онъ свою славу все же заслужилъ.

Мюнхенское искусство не могло такъ безусловно подпасть французскому вліянію, какъ берлинское, въ виду того, что ему приходилось считаться съ старой мѣстной традиціей. До самой своей смерти тонъ въ Мюнхенѣ задавалъ Ленбахъ. Нѣкоторая тяжеловатость, прямая противоположность естественной свѣжести, и теперь еще лежитъ въ крови многихъ мюнхенскихъ художниковъ. *Людвигъ Гертерихъ*, художникъ, одаренный большимъ талантомъ, погружаетъ почти всю картину въ коричневый соусъ, чтобы заставить сверкнуть тѣмъ ярче какой-нибудь букетъ. *Лео Замбергеръ*, наслѣдникъ Ленбаха, считалъ своей обязанностью доказать свое родство съ нимъ тѣмъ, что еще усилилъ его темные цвѣта, вмѣсто того, чтобы ихъ сдѣлать свѣтлѣе.

Рядомъ съ этими художниками, все еще подражающими темнымъ тонамъ старыхъ картинъ, хранящихся въ галлереяхъ, стоятъ другіе, упивающіеся довольно некультивированной крикливой красочностью. Ихъ привлекаетъ декоративность. Они хотятъ сообщить своимъ картинамъ декоративный характеръ, выдерживая ихъ въ рѣзкихъ, не смягченныхъ посредствующими оттѣнками, краскахъ плаката. Наши комнаты, однако, не столбы для объявленій, а импрессіонизмъ до крайности развилъ наше пониманіе оттѣнковъ. По этимъ причинамъ картины *Фрица Эрлера*, *Адольфа Мюнцера* и другихъ членовъ союза «Die Scholle» не отвѣчаютъ требованіямъ, предъявляемымъ къ хорошимъ станковымъ картинамъ. Бросается въ глаза и стремленіе этихъ художниковъ писать огромныя картины и это тѣмъ болѣе, что именно мюнхенцы перестали въ общемъ усматривать высшую цѣль искусства въ производствѣ большихъ выставочныхъ махинъ.

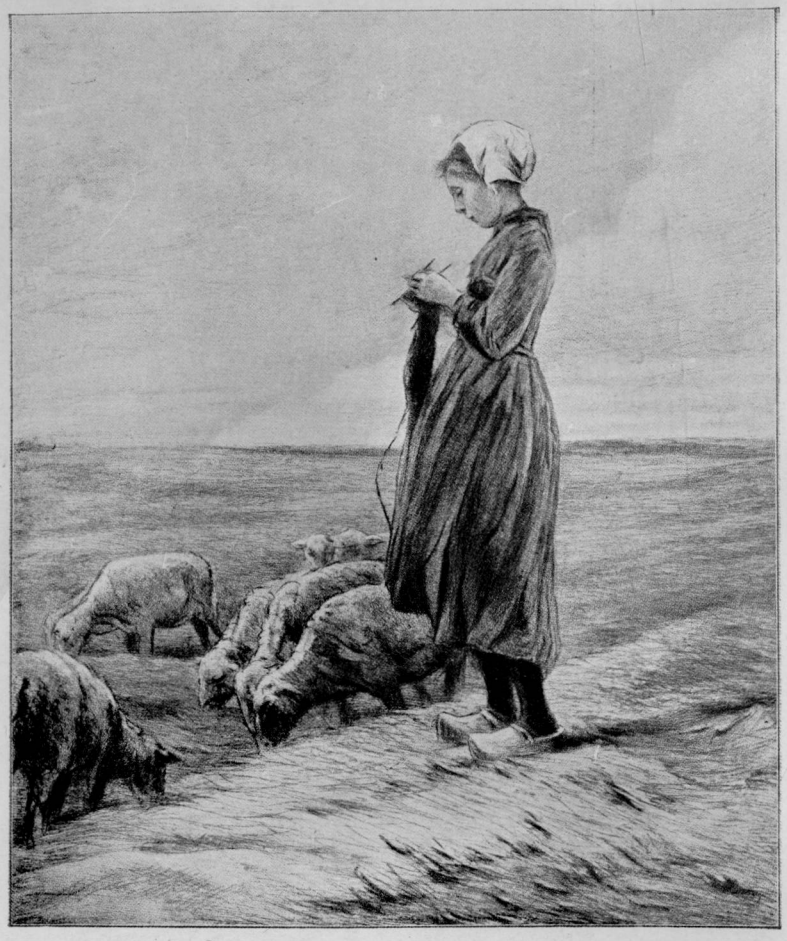
Въ этомъ, какъ мнѣ кажется, сказывается здоровый, благоразумный духъ мюнхенской живописи. Художники поняли, что въ наше время картины пишутся для комнатъ частныхъ лицъ. Люди поняли далѣе, что и музеи, разъ они хотятъ дать вѣрное представленіе объ эпохѣ, должны пріобрѣтать лишь лучшее изъ того, что было создано. Такъ исчезла почва изъ-подъ картинъ для музеевъ, изъ-подъ выставочныхъ «clou». Размѣръ картинъ выбирался въ зависимости отъ величины стѣнъ нашихъ помѣщеній. Эта точка зрѣнія, въ силу которой картина должна быть въ первую голову пріятнымъ украшеніемъ нашихъ комнатъ, привела къ цѣлому ряду другихъ измѣненій. Первыя произведенія натурализма рѣзко и рѣшительно подчеркивали, что нѣтъ различія между красивымъ и безобразнымъ, что хорошо написанный грязный нищій представляетъ собой лучшую картину, чѣмъ плохо написанная очаровательная дѣвушка. Это несомнѣнно. Но въ моей комнатѣ такой хотя бы и прекрасно написанный бродяга непріятное для меня сосѣдство. Мнѣ хочется быть окруженнымъ картинами, изображающими предметы и явленія, на которыя я охотно буду смотрѣть и въ жизни. Вотъ почему нынѣ художники обходятъ все рѣзкое и некрасивое, горе и нужду жизни. Только еще единичныя картины напоминаютъ о томъ времени, когда натурализмъ усматривалъ свою главную задачу въ изображеніи жизни бѣдняковъ. Люди стали раз-

борчивыми эстетами. Не впадая въ слащавость и томность англійскихъ картинъ, они предпочитаютъ теперь сюжеты, не дѣйствующіе на нервы, не вызывающіе тяжелыхъ чувствъ, а располагающіе къ спокойнымъ, пріятнымъ грёзамъ.

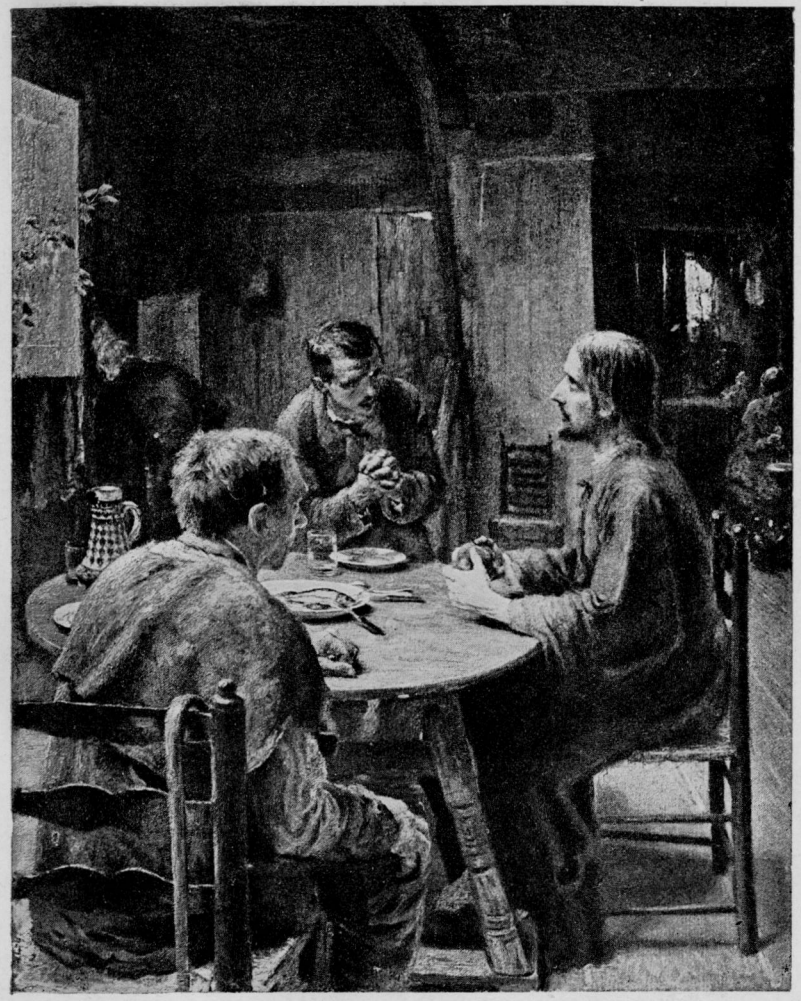
Измѣнилось и отношеніе къ краскамъ. Въ первые годы натурализма писали солнце, покоющееся надъ лугами или надъ улицей, электрическій свѣтъ, наполняющій комнату своимъ ровнымъ мерцаніемъ. Но развѣ глазъ въ самомъ дѣлѣ любитъ смотрѣть на солнце, на электрическій свѣтъ? Не чувствуетъ ли онъ себя лучше при мягкомъ заглушенномъ свѣтѣ? Не произведетъ ли и картина наиболѣе пріятное впечатлѣніе, если будетъ избѣгать всего чрезмѣрно яркаго? Царство живописи велико. Можно быть колористомъ, можно сопоставлять краски, какъ изъ цвѣтовъ дѣлаются букеты. Можно быть люминистомъ, можно упиваться передачей интересныхъ явленій атмосферы, анализомъ чудесъ искусственнаго освѣщенія. Современные мюнхенскіе художники стремятся, напротивъ, къ красотѣ тоновъ. Въ ихъ картинахъ нѣтъ ничего крикливаго, рѣзкаго и пестраго. Большинство выдержано въ изящныхъ сѣрыхъ тонахъ. Вся задача сводится къ тому, чтобы такъ нюансировать и заглушать отдѣльныя краски, чтобы ихъ тонъ соотвѣтствовалъ основной сѣрой мелодіи. Особенное предпочтеніе отдается розовому, прохладно-желтому, черному, бѣлому, сѣро-зеленому и темно-голубому тонамъ.

Укажемъ на нагія тѣла *Т. Гуммеля*, *Х. Ланденбергера* и *Л. Пуца*, на интерьёры *Г. Борхарта*, *В. Томаса* и *Р. Винтерница*, на портреты—*І. Книрра*, *А. Левье* и *Л. Вейсгербера*, на пейзажи *Б. Беккера*, *П. Кроделя*, *Г. Эйхзельда*, *А. Гельцеля*, *Р. Кейзера*, *П. Келлера-Рейтлингена*, *В. Лемана*, *К. Пифо*, *Р. Пича* и *Т. Штадлера*, на животныхъ *Г. фонъ-Гайека*, *Г. фонъ Гейдена*, *П. Нейенборна* и *Р. Шраммъ-Цитау*. Здѣсь интересно, однако, преимущественно все направленіе, а не отдѣльные художники. Крупныхъ творцовъ, какихъ было много еще десять лѣтъ тому назадъ, вы теперь тщетно будете искать во всей Европѣ. Нѣтъ и среди мюнхенскихъ художниковъ ни одного, говорящаго на своемъ языкѣ, сказавшаго что-нибудь новое. Всѣхъ ихъ роднитъ странное фамильное сродство, одинаковый вкусъ. Но, можетъ быть, эта безличность и не такъ ужъ плоха. Быть можетъ, именно стремленіе проявить свою индивидуальность и внесло въ современное искусство безпокойство, капризность, отличающія его отъ старой живописи. Молодые мюнхенцы достаточно правдивы, чтобы не позировать. Они предпочитаютъ говорить просто о простыхъ явленіяхъ, не считаютъ интересной аффектацію. Они исходятъ изъ того убѣжденія, что писать картины значитъ не что иное, какъ со вкусомъ претворять въ краски то, что радуетъ взоръ. Эта спокойная, быть можетъ, немного флегматичная манера все же здоровѣе той нервозной суетливости, съ какой берлинцы продѣлали самые экстравагантныя моды дня.

Въ Вѣнѣ послѣ смерти Макарта воцарилась тишина. За опьянѣніемъ послѣдовало отрезвленіе, за подъемомъ—утомленіе. Какъ разъ въ 80-хъ годахъ, когда въ Мюнхенѣ шумѣли битвы импрессіонизма, Вѣна представляла собой на картѣ искусства—пустыню. На австрій-

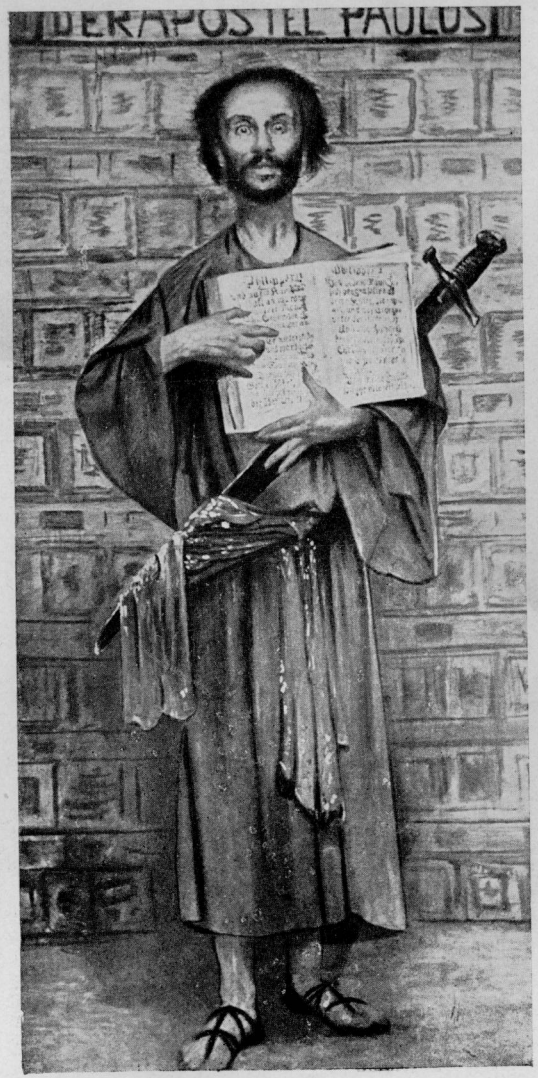


Либерманъ: *Пастушка.*



Уде: *Христосъ въ Эммаусѣ.*

Гебхартъ: *Яковъ борется съ ангеломъ.*



Коринтъ: *Ап. Павелъ.*

скихъ выставкахъ наибольшій интересъ представляли пейзажи *Эмиля Шиндлера*, а также акварели *Рудольфа Альта*, всю свою долгую жизнь воспроизводившаго виды старой Вѣны, уцѣлѣвшей въ современной Вѣнѣ. Что *Теодоръ фонъ Германъ* работалъ надъ обновленіемъ живописи въ духѣ импрессіонизма, широкіе круги узнали лишь послѣ его смерти. Только съ конца 90-хъ годовъ изъ старой, казалось, истощенной почвы стали произрастать новые побѣги. Отто Вагнеръ, Іосифъ Гофманъ, Коло Мозеръ, а потомъ приглашенный изъ Дармштата, рано умершій *Іосифъ Ольбрихъ* сообщили архитектурѣ и художественному ремеслу печать современности. *Альфредъ Роллеръ* много сдѣлалъ для того, чтобы новое стилизующее искусство завоевало и сцену. Очень интересный «обзоръ искусства», Kunstschau, устроенный въ 1908 году, имѣлъ своимъ девизомъ слова: «Одно дѣло пропитать жизнь искусствомъ, иное—обставить ее художественными произведеніями». Мебель, дамскій туалетъ, драгоцѣнныя украшенія и другія красивыя вещи были здѣсь сопоставлены съ такимъ вкусомъ, что все вмѣстѣ производило впечатлѣніе не выставки, а жизни, озаренной красотой. Къ такой обстановкѣ какъ нельзя лучше подходятъ и картины. Sub specie aeternitatis, съ точки зрѣнія вѣчной цѣнности, картины *К. Молля*, *М. Курцвейля*, *В. Листа*, а также *Орлика*, нынѣ живущаго въ Берлинѣ, едва ли имѣютъ особое значеніе. Но какъ сто лѣтъ назадъ, такъ и теперь, Вѣна тотъ городъ, гдѣ отдѣльныя искусства, спаянныя потребностями высоко-культурной жизни, наиболѣе тонко сочетаются въ единый стиль. Картины упомянутыхъ художниковъ служатъ восхитительнымъ украшеніемъ для чудесныхъ интерьёровъ, какіе нынѣ создаютъ Гофманъ и Мозеръ.

Наиболѣе своеобразнымъ выразителемъ этой аристократической вѣнской культуры является *Густавъ Климтъ*. Не всякій придетъ отъ него въ восторгъ. Долженъ признаться, что и мнѣ трудно проникнуться тонкостями его живописи. Къ такимъ сильнымъ и естественнымъ художникамъ, какъ Курбе, Лейбль и Трюбнеръ, я чувствую невольную симпатію, тогда какъ haut-goût преціозности, свойственный большинству картинъ Климта, бьетъ мнѣ по нервамъ. Для меня ясно, что онъ скорѣе воспроизводитъ квинтессенцію всевозможныхъ направленій, чѣмъ является оригинальнымъ творцомъ, что свой стиль онъ взялъ не изъ природы, а изъ рафинированнѣйшихъ твореній мірового искусства—у ассиріянъ, японцевъ, византійцевъ, у Кривелли, Тоороna и Кнопфа. Тѣмъ не менѣе Климтъ несоизмѣримая величина. Во всемъ современномъ искусствѣ у него нѣтъ двойника. Онъ кромѣ того художникъ почвенный. Между тѣмъ, какъ современные художники обычно космополиты, Климтъ не отдѣлимъ отъ Вѣны.

Нагія тѣла играютъ въ его творчествѣ особенно видную роль. Онъ не устаетъ изображать нѣжными штрихами линіи таза, мелодичный ритмъ бедеръ, мягкую округлость плеча. Все снова повторяются въ разныхъ варіаціяхъ молодыя женщины, положившія руки на грудь или сидящія на землѣ, подобравъ ноги. Чувственность его не знаетъ предѣловъ. Онъ восхищается даже увядшими и безобразными формами. Онъ изображаетъ старухъ съ отвислыми грудями, беременныхъ

женщинъ съ вздувшимся животомъ. Но и въ этихъ картинахъ онъ не является жестокимъ анатомомъ, какъ Дегазъ. Даже въ безобразіи онъ видитъ les beaux restes былой красоты. Не слѣдуетъ при этомъ забывать, что у Климта рѣчь идетъ не о репродукціи темъ, получившихъ свое классическое выраженіе уже у болѣе старыхъ мастеровъ. Какъ разъ въ области изображенія нагого тѣла новѣйшее искусство было особенно долго эклектическимъ. Наготу воспроизводили сквозь призму античнаго міра и Ренессанса, обязательнымъ считался канонъ формъ, установленный греческими ваятелями, Тиціаномъ и Рафаэлемъ. Каждая эпоха имѣетъ, однако, свою красоту, и всегда эта красота коренится въ жизни. Подобно тому, какъ нагія тѣла Рембранта отличаются отъ нагихъ тѣлъ Тиціана и Буше, такъ будущія эпохи постараются отыскать въ нагихъ тѣлахъ, созданныхъ современными художниками, специфическую нотку нашей эпохи. Въ произведеніяхъ Климта они найдутъ эту нотку. Никогда не встрѣчаются у него положеніе ногъ и округлыя движенія, заимствованныя академиками изъ сокровищницы классическаго искусства. Климтъ изображаетъ современную женщину въ ея стройной, угловатой граціи. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ считается съ тѣмъ обстоятельствомъ, что въ наше время чувственность носитъ болѣе психическій отпечатокъ, чѣмъ въ былыя времена. Глаза, лишенные на картинахъ болѣе раннихъ художниковъ выразительности, свѣтятся у Климта таинственнымъ, глубокимъ, какъ море, блескомъ. Женскій типъ, которому онъ отдаетъ предпочтеніе, естественно, понравится не всякому. Можетъ быть, русоволосая германская красота ему кажется недостаточно изысканной. Можетъ быть, онъ избѣгаетъ ея, такъ какъ германская полнота не гармонируетъ съ стройными линіями новѣйшаго художественнаго ремесла. Какъ бы тамъ ни было, Климтъ предпочитаетъ типъ расово-юношескій и вмѣстѣ носящій пряный отпечатокъ ветхозавѣтности, а этотъ типъ, разумѣется, не всякому покажется симпатичнымъ. Но нельзя отрицать, что онъ воплощаетъ съ необычайной рафинированностью то, что ему самому кажется прекраснымъ.

Съ современнымъ чувствомъ формы соединяется у него удивительное пониманіе сладострастной силы красочности.

«На юномъ тѣлѣ блестятъ алмазы. Запястья, кушакъ, кольца озаряютъ сверкающими искрами ея пышный, усѣянный жемчугомъ, затканный золотомъ и серебромъ костюмъ. А костюмомъ ей служитъ изящная броня изъ тонко сработаннаго золота, украшенная драгоцѣнными каменьями, блескъ которыхъ, подобно змѣйкамъ, скрещивается надъ матовой кожей цвѣта чайной розы, напоминая блестящихъ насѣкомыхъ съ сверкающими крылышками, съ красными, желтыми, синими и зелеными пятнышками». Эти слова, которыми Гюйсмансъ описалъ Саломею Моро, вспоминаются при видѣ картинъ Климта, изображающихъ женщинъ въ сверкающихъ золотыхъ броняхъ и блестящихъ шлемахъ, женщинъ, увѣшанныхъ утонченными украшеніями и аравійскими тканями. Подобной архаической пышностью создается то удушливое восточное настроеніе, которымъ вѣетъ отъ «Саломеи» Уайльда.

361/8

Отличается Климтъ тѣмъ же одностороннимъ, хотя въ своемъ родѣ рафинированнымъ вкусомъ и какъ дамскій портретистъ. Не всякую даму сумѣетъ онъ изобразить. Только тамъ, гдѣ кончается царство Рубенса, т.-е. сила и естественность, начинается царство Климта. Но въ этомъ царствѣ всего неплотнаго, всего нерусаго онъ мастеръ. Трудно выразить словами, какъ тонко онъ умѣетъ передать аристократическій профиль, чувственное очарованіе взоровъ, красоту тальи, движенія, напоминающія движенія амазонки. Всѣ тѣ дамы, которыя считаютъ Рубенса вульгарнымъ, нашли въ Климтѣ очень тонкаго и нѣжнаго изобразителя.

Само собой понятно: такими же глазами смотритъ онъ и на пейзажъ. Если Климтъ берется за изображеніе природы, то только въ томъ случаѣ, если въ ней есть нѣчто изысканное, сверхъ обычное. Солнечные лучи играютъ влюбленно на стройныхъ стволахъ бѣлыхъ березокъ, на погруженныхъ въ мечты прудахъ, на молодой распускающейся зелени луговъ. Или цвѣты въ саду образуютъ изысканный, съ большимъ выборомъ скомбинированный букетъ. Удивительно, съ какой рафинированностью картины его расчитаны на декоративное впечатлѣніе. Правда, для монументальной живописи нѣтъ данныхъ у него, мастера на тонкости и на изысканность. Онъ не расчиталъ своихъ силъ, когда получилъ заказъ написать для вѣнскаго университета плафоны, изображающіе философію, медицину и юриспруденцію. Если бы эти картины были приняты, то среди крупныхъ формъ помѣщенія, выдержаннаго въ духѣ нео-Ренессанса, онѣ произвели бы лишь впечатлѣніе хаоса мерцающихъ субтильными тонами женскихъ тѣлъ.

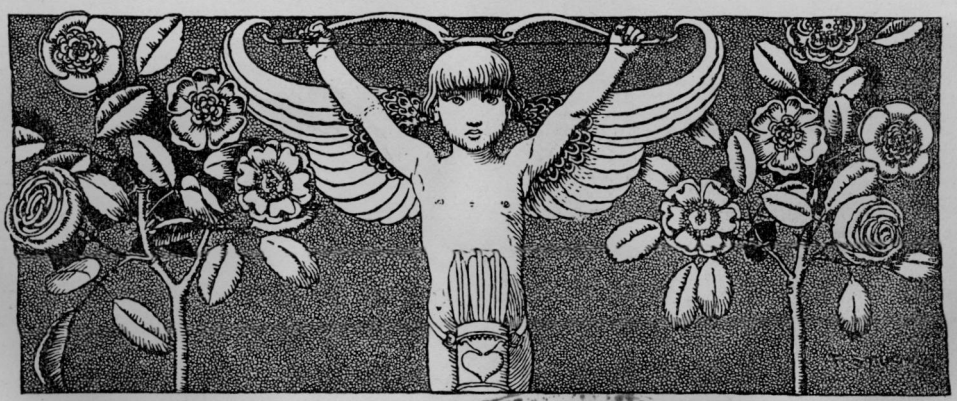
То, что дѣлалъ Уистлеръ, обозначая свои маленькія картины мелодіями фіолетовыми, золотыми, сѣро-зелеными, невозможно было перенести въ область монументальной живописи, предполагающей наличность твердаго остова ясно выраженныхъ линій. Тѣмъ удивительнѣе, какъ ловко расчитаны въ небольшихъ картинахъ Климта свѣтовыя и красочныя пятна. Природа производитъ на него впечатлѣніе ковра съ пестрымъ рисункомъ. Подобно тому, какъ его портреты имѣютъ благодаря ихъ декоративному ансамблю независимую отъ изображаемой личности чисто эстетическую цѣнность, такъ смотритъ онъ въ своихъ пейзажахъ на листья и плоды дерева или на кусочекъ сѣраго неба, выглядывающаго сквозь сучья, какъ на цѣнности орнаментальныя. Особое сочетаніе этихъ пятенъ не только создаетъ самую композицію, но и вызываетъ то благородное, для развитаго глаза столь пріятное впечатлѣніе, которое производятъ эти картины.

Эпитетъ «развитой» напоминаетъ намъ вмѣстѣ съ тѣмъ о томъ, какъ невелико число лицъ, къ которымъ нынѣ обращается искусство. Германскій императоръ облекъ однажды свое отрицательное отношеніе къ новѣйшей живописи въ слова: «искусство кажется мнѣ безполезной игрушкой, созданной для потребностей однихъ только утонченныхъ знатоковъ. Свою миссію искусство выполнитъ лишь въ томъ случаѣ, если сможетъ показать народу великіе идеалы».

Можно быть разнаго взгляда на вопросъ, въ самомъ ли дѣлѣ содержатся такіе великіе идеалы въ художественныхъ произведеніяхъ,

обязанныхъ своимъ возникновеніемъ иниціативѣ императора, все же нельзя отрицать, что искусство много потеряло отъ того, что не обращается больше одновременно и къ знатокамъ и къ массамъ. Въ былые вѣка искусство обслуживало тѣ или иные идеалы. Съ народомъ его связывала прежде всего религія. Знатокъ восхищался Венерой Милосской и Сикстинской Мадонной, какъ произведеніями художественными. Изображая фигуры культа, эти картины были однако понятны и народу. Съ тѣхъ поръ, какъ вѣра перестала управлять міромъ, порвалась связь между искусствомъ и народомъ. Искусство служитъ уже не религіи, а только роскоши. Живопись превратилась—въ Голландіи уже въ XVII вѣкѣ—въ комнатное украшеніе. Художники должны были писать портреты, пейзажи и т. д. Но даже и въ этой области—единственной, отвѣчающей реальнымъ потребностямъ—появились у нихъ въ XIX вѣкѣ весьма опасные конкуренты. Великое множество портретовъ, возникшихъ въ Голландіи въ XVII вѣкѣ, было обязано своимъ происхожденіемъ исключительно желанію заказчиковъ имѣть изображенія, похожія на нихъ и на членовъ ихъ семьи А большинство пейзажей, возникшихъ даже въ первой половинѣ XIX вѣка, писалось въ расчетѣ на то, что покупателю будетъ пріятно повѣсить въ комнатѣ, какъ воспоминаніе о совершенномъ путешествіи, картину, изображающую какую-нибудь знаменитую мѣстность. Нынѣ запросы первой категоріи удовлетворяетъ фотографія, а открытка дешевле выполняетъ то, что требовалось когда-то отъ пейзажа. Искусство обязано нынѣ своимъ существованіемъ только тому обстоятельству, что можетъ создавать и такія вещи, какія никогда не въ силахъ будетъ дать фотографія, даже въ томъ случаѣ, если будетъ окончательно рѣшена проблема цвѣтной фотографіи. Но какъ разъ эту сторону живописи—поскольку она не касается содержанія и не относится къ области «изобрѣтенія»—можетъ по достоинству оцѣнить только развитой глазъ.

Вотъ почему судьба искусства зависитъ нынѣ больше, чѣмъ когда бы то ни было, отъ вкуса потребителей. Оно можетъ процвѣтать только въ томъ случаѣ, если рядомъ съ художниками стоятъ знатоки.



8068
Центр 361/20

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Стран.

Духъ Рококо 5
Ватто 12
Послѣдователи Ватто 18
Буше 27
Фрагонаръ 33
Мѣщанская и античная пастораль 38
Тьеполо 49
Вступленіе Англіи въ исторію искусства 56
Эпоха просвѣщенія въ Германіи 68
Революція и имперія 82
Гойя 89
Пути и цѣли живописи XIX в. 97
Франція до 1850 г. 101
Французское искусство въ періодъ 1850—1870 г. 113
Франція послѣ 1870 г. 138
Италія и Испанія. 162
Бельгія и Голландія 170
Скандинавія. 188
Англія 202
Шотландія и Америка 218
Германія и Австрія до 1850 г. 223
Германія и Австрія въ періодъ 1850—1880 г. 254
Германія и Австрія послѣ 1880 г. 289

Иллюстраціи на отдѣльныхъ листахъ.

Буше: Туалетъ Венеры 8
Ватто: Отплытіе на островъ Цитеры 12
Ватто: Пьеро 16
Шарденъ: Поставщица 18
Бодуэнъ: Цѣлующіеся голубки 18
Ватто: Французская комедія 18
Ватто: Свѣтское общество 18
Шарденъ: Обѣдъ 22
Ланкре: Урокъ музыки 24
Натуаръ: Три граціи 24
Патеръ: Сапожникъ 24
Ланкре: Собачка, играющая драгоцѣнностями 24
Буше: Г-жа Помпадуръ 28

Стр.

Буше: Портретъ дамы 30
Фрагонаръ: Вдохновеніе 30
Фрагонаръ: Портретъ дамы 30
Фрагонаръ: Поцѣлуй 30
Фрагонаръ: Портретъ 34
Грёзъ: Дѣвушка съ разбитымъ кувшиномъ 42
Грёзъ: Деревенская невѣста 52
Грёзъ: Наказанный сынъ. 52
Лонги: Семейная группа. 52
Тьеполо: Мученичество св. Агаты 52
Тьеполо: Торжественный пріемъ гостя 52
Генсборо: М-ссъ Сиддонсъ. 56
Гогартъ: Портретъ сестры художника 60
Рейнольдсъ: Невинный возрастъ 66
Менгсъ: Эрцгерцогиня Марія Іосефа 70
Анжелика Кауфманъ: Баронесса Крюденеръ съ дочерью 70
Гогартъ: Модный бракъ I и II 70
Гогартъ: Продавщица креветокъ. 76
Давидъ: Г-жа Рекамье 82
Г-жа Виже-Лебренъ: Портретъ художницы и ея дочери 86
Прюдонъ: Жозефина Богарнэ 88
Давидъ: Убитый Маратъ 88
Гойя: Одѣтая маха 88
Гойя: Растрѣлъ повстанцевъ (3 мая 1808). 88
Гойя: Дѣвушка изъ простонародья 90
Энгръ: Одалиска 98
Деларошъ: Дѣти Эдуарда IV въ ожиданіи убійцъ 98
Шассеріо: Тепидарій 98
Жерико: Скачка 98
Делакруа: Алжирскія женщины 104
Делакруа: Іюльская революція 1830 г. 110
Шапленъ: Грезы 110
Мейссонье: Курильщикъ 110
Энгръ: Источникъ 116
Курбе: Олени 126
Делакруа: Въѣздъ крестоносцевъ въ Константинополь 132
Мане: Весна 140
Ренуаръ: Дама за туалетомъ 140
Дегазъ: Урокъ танцевъ 140
Моне: Стога сѣна 140
Милле: Собирательницы колосьевъ 148
Писсаро: Avenue де l'Opera 156
Сислей: Снѣгъ 156
Бастьенъ-Лепажъ: Отдыхъ. 156
Лерміттъ: Косари 156
Моро: Орфей 164
Бенаръ: Артистка Режанъ 164
Пювисъ де Шаваннъ: Рыбакъ 164
Зулоага: Танецъ 164
Больдини: Портретъ 172
Сегантини: Ave Maria 172
Галлэ: Послѣднія минуты Эгмонта 172
Фредерикъ: Торговцы мѣломъ. 172
Цорнъ: Горный пейзажъ 180
Фетъ: Портретъ 190
Бишопъ: За чтеніемъ Евангелія. 190
Кройеръ: Мандолинистъ 190

Стр.

Паульсенъ: Портретъ . . . 190
Уистлеръ: Ночной пейзажъ . . . 194
Цорнъ: Дѣвушка . . . 198
Ропсъ: Кокетство . . . 198
Констебль: Пейзажъ . . . 198
Уэбстеръ: Въ школѣ . . . 198
Сарджентъ: Портретъ . . . 204
Мэдоксъ-Броунъ: Христосъ омываетъ ноги апсст. Петру . . . 212
Миллэзъ: Странствующій рыцарь . . . 220
Уоттсъ: Маммона . . . 220
Россетти: Rosa triplex . . . 220
Мельчерзъ: Христосъ въ Эммаусѣ . . . 220
Уистлеръ: Портретъ матери художника . . . 226
Бернъ-Джонсъ: Царь Копетуа и нищая дѣвушка . . . 236
Максъ: Мечты . . . 244
Рунге: Семейный портретъ . . . 244
Каульбахъ: Битва гунновъ . . . 244
Бокельманъ: Эмигранты . . . 244
Фейербахъ: Медея . . . 260
Бёклинъ: Автопортретъ . . . 268
Дефреггеръ: Тиролецъ . . . 276
Ленбахъ: Автопортретъ . . . 276
Менцель: Заводъ . . . 276
Менцель: Фридрихъ Великій въ Сансуси . . . 282
Тома: Весенній хороводъ . . . 292
Лейбль: Портретъ . . . 292
Годлеръ: Святыя мгновенія . . . 292
Трюбнеръ: Распятіе . . . 292
Клингеръ: Христосъ на Олимпѣ . . . 298
Штукъ: Война . . . 308
Коринтъ: Ап. Павелъ . . . 314
Гебхартъ: Яковъ борется съ Ангеломъ . . . 314
Либерманъ: Пастушка . . . 314
Уде: Христосъ въ Эммаусѣ . . . 314

Иллюстраціи въ текстѣ.

Фрагонаръ: Поцѣлуй . . . 4
Сентъ-Обенъ: Нарцисъ . . . 5
Гравело: Иллюстрація къ Декамерону . . . 12
Жилло: Виньетка (XVIII в.) . . . 17
Папильонъ: Концовка (XVIII в.) . . . 26
Марилье: Виньетка (XVIII в.) . . . 32
Графъ Кайлюсъ: Вольтеръ . . . 33
Брехейзенъ: Виньетка . . . 48
Пьяцетта: Венецианка . . . 55
Ходовецкій: Фридрихъ Великій . . . 68
Ходовецкій: Танецъ . . . 82
Гойя: Паразиты . . . 88
Гойя: Привидѣнія . . . 89
Домье: Луи-Филиппъ . . . 101
Дюпре: Пейзажъ . . . 113
Мане: Курбе . . . 137
Домье: Прокуроръ . . . 161
Фортуни: Любитель книгъ . . . 162
Ванъ-Гогъ: Крестьянинъ . . . 170
Ванъ-Гогъ: Сѣятель . . . 187

Стр.

Мунхъ: Ужасъ 188
Геркомеръ: Паломники 202
Штукъ: Виньетка 217
Пилоти: Испытаніе вѣдьмы 223
Менцель: Фридрихъ Великій 254
Ретель: Смерть на маскарадѣ 288
Тома: Пейзажъ 289
Штукъ: Виньетка 319
Либерманъ: Рисунокъ 324

Либерманъ: Рисунокъ.